THE LIBRARY OF
THE UNIVERSITY
OF MINNESOTA.
OMNIBUS ARTIBUS
COMMUNE VINCULUM

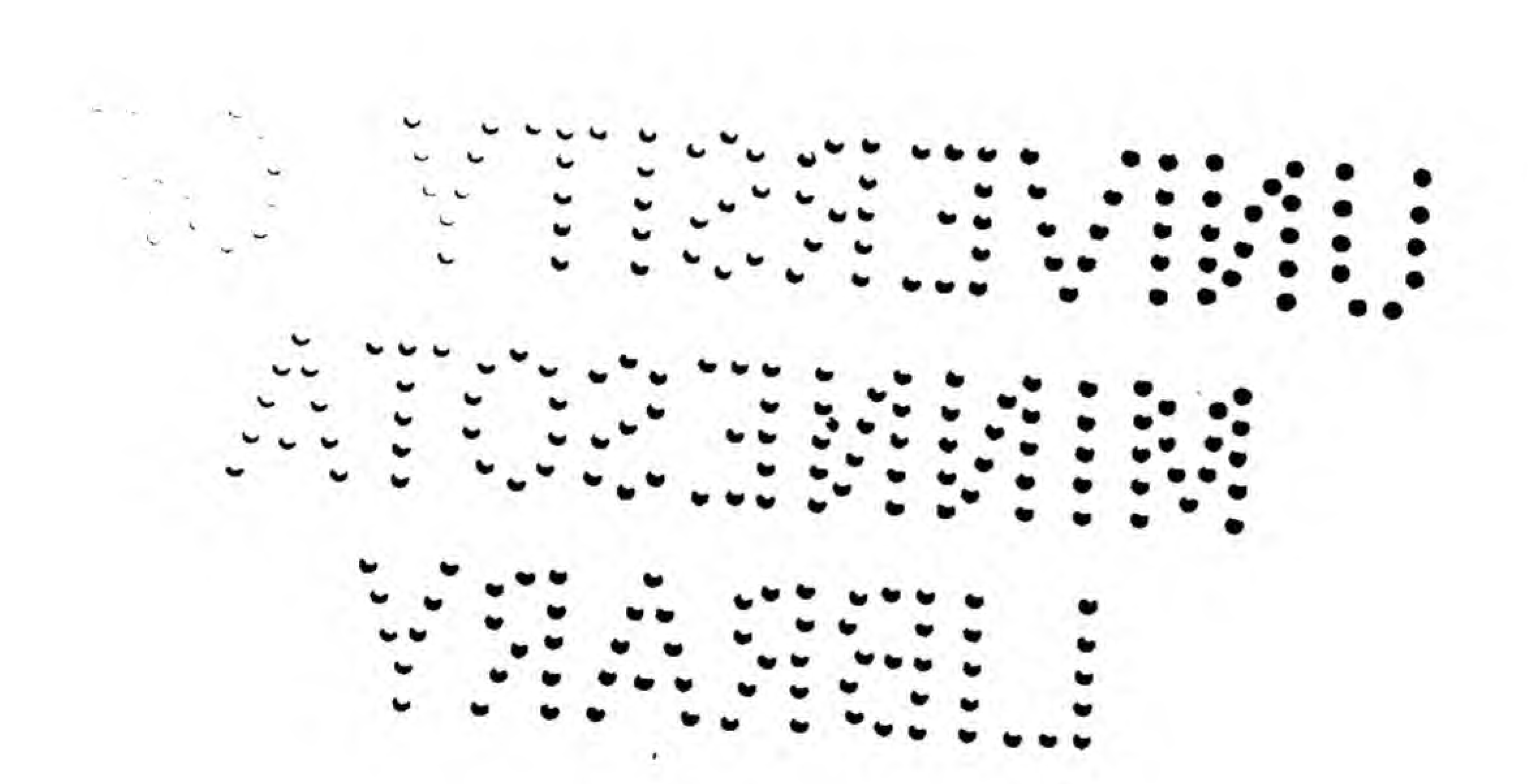
BONNER STUDIEN ZUR ENGLISCHEN PHILOLOGIE
HERAUSGEGEBEN VON PROFESSOR DR. K. D. BÜLBRING
HEFT IX

RHYTHMIK UND TECHNIK DES SECHSFÜSSIGEN JAMBUS IM DEUTSCHEN UND ENGLISCHEN

VON

HANS PAULUSSEN

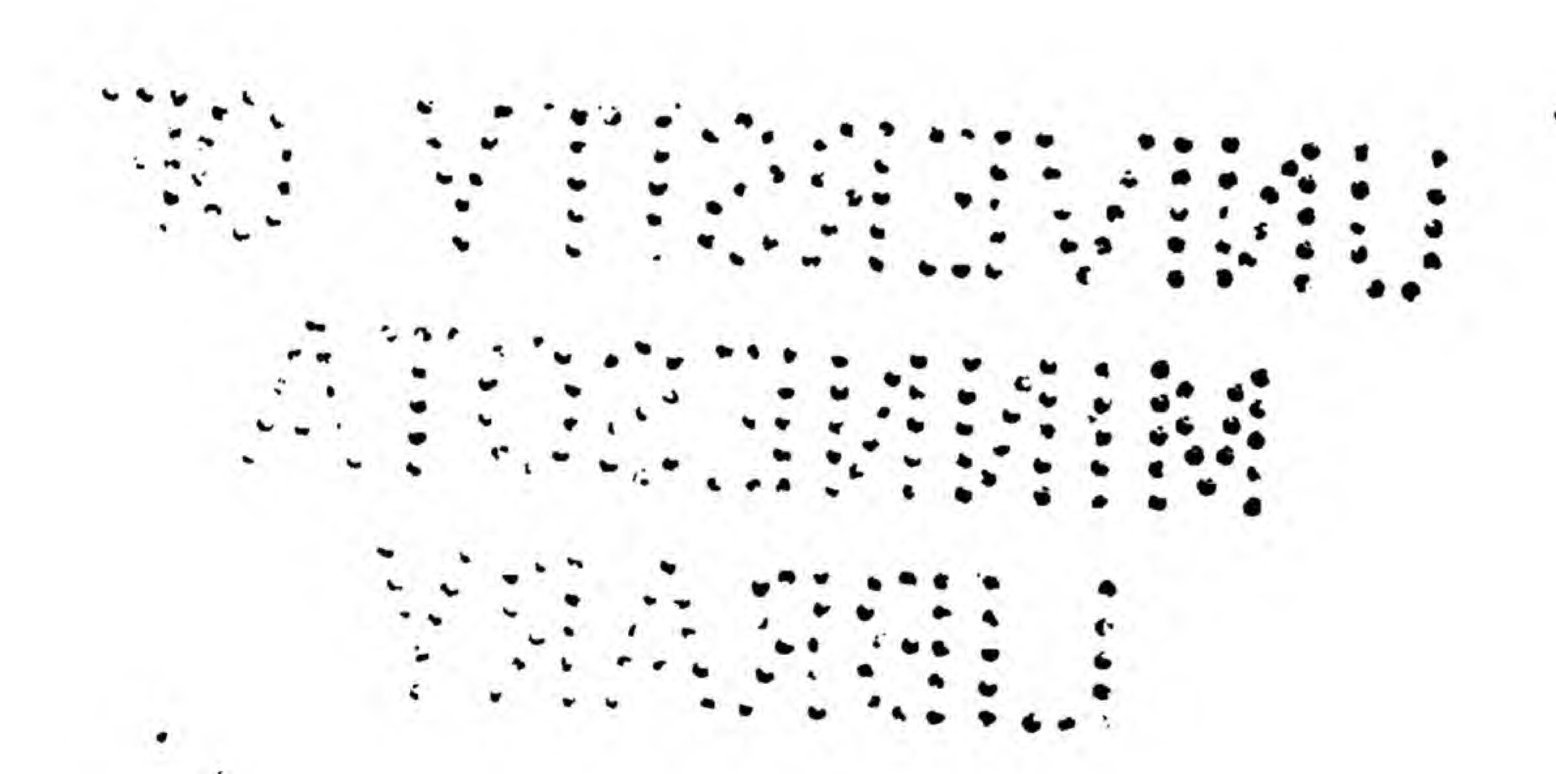
BONN
PETER HANSTEIN, VERLAGSBUCHHANDLUNG
1913



Inhaltsverzeichnis.







Freilich ist die Poesie nicht fürs Auge gemacht.
Goethe, Ital. Reise.

Einleitung.

Im Jahre 1907 erschien eine Abhandlung von dem Bonner Juristen Prof. Ernst Zitelmann: „Der Rhythmus des fünffüssigen Jambus", in der zum erstenmal in der metrischen Literatur von dem „höheren Rhythmus"[1]) des Verses die Rede ist[2]). Der Verfasser hat seine Entdeckung des höheren Rhythmus in der Anwendung auf den neuhochdeutschen Blankvers zu einer klaren und allgemein verständlichen Darstellung gebracht. Dieser Arbeit, die von einem grossen Feingefühl für Rhythmus und Wohlklang zeugt und ein wertvoller Beitrag nicht nur zur Rhythmik des fünffüssigen Jambus, sondern auch zur allgemeinen Rhythmik ist, verdanke ich die Möglichkeit zu der vorliegenden Untersuchung. Auch methodisch hat mir Zitelmanns Abhandlung den Weg gewiesen, wie er denn endlich in Bezug auf feinere Einzelheiten sehr viel Vorbildliches geliefert hat. Es ist von Nutzen, das Wesentliche und das für alle Versarten Gültige der Entdeckung Zitelmanns kurz mitzuteilen.

Zwei Erfahrungen führen auf den höheren Rhythmus: einmal die Tatsache, dass Verse, die rhythmisch unbefriedigend klingen, durch leichte Umstellungen besser werden (a. a. O. p. 3), zweitens die Möglichkeit doppelter Phrasierung eines Verses, die dem Sinne nach zwar beide gültig sind, von denen die eine aber den Stimmungsgehalt besser

1) Der blosse Ausdruck findet sich schon früher, z. B. bei Sievers, Metrische Studien I, p. 70. 1901.

2) Die Abhandlung ist rezensiert von F. Saran in den Jahresberichten für neuere deutsche Literaturgeschichte, Bd. 17/18, p. 596.

zum Ausdruck bringt als die andere (ebda.)[1]. Den Ursachen dieser Miss- und Wohlempfindungen gilt es, auf die Spur zu kommen (ebda.). Die Frage ist, gibt es Gesetze der Versbewegung? (p. 4). Muss man diese Frage für eine Versart bejahen, so gelten ähnliche Gesetze auch für alle Versarten (ebda.).

Der elementare Rhythmus, d. h. die kunstmässige Ordnung von stärker und schwächer betonten Silben, genügt weder dem logischen noch dem ästhetischen Bedürfnis (p. 5). Die inhaltliche Gliederung muss der Rede auch dann verbleiben, wenn sie zum Verse wird (ebda.). Ästhetisch ist das rhythmische Gebilde des Versfusses zu klein, als dass die öftere Wiederholung nicht unerträglich werden sollte.

Mittel zur rhythmischen Gliederung sind Pausen und Betonung.

Die höhere rhythmische Gliederung, der „höhere Rhythmus", besteht nun darin, dass die Einfügung von Pausen sowohl als die Betonungsverteilung unter den Hebungen (denn die Hebungen des Verses sind die Träger der Sprachbewegung) nach bestimmter, kunstmässiger Ordnung geschehen. Wie der elementare Rhythmus mit dem Wortton übereinstimmt, so der höhere Rhythmus mit dem „Sinnton"[2], d. h. dem Satzton (pag. 5). Diese Behauptungen hat Zitelmann

---

1) Noch durch eine andere Betrachtung, auf die Prof. Hilaire Vandaele (La coupe dans le vers français de douze syllabes. Modern Language Teaching, vol. 7, Nr. 4 u. 5, 1911) hinweist, wird man zur Frage nach höheren rhythmischen Formen des Verses gedrängt:

„Un principe domine toute cette question, c'est qu'un vers syllabique doit être construit de telle façon que l'oreille saisisse immédiatement et d'instinct, si je puis dire, le nombre de syllabes dont le vers est composé. Cette loi fondamentale, expression du bon sens, est si simple qu'il y a lieu de s'étonner qu'elle ait pu être méconnue. Plus un vers est long, plus il est nécessaire de faciliter le compte des syllabes" A. a. O. p. 133.

Für unsern Fall, da wir es nur mit dem germanischen Verse, genauer dem deutschen und englischen, zu tun haben, müsste es natürlich statt „vers syllabique" akzentuierter Vers, und statt „syllabes" Versfüsse heissen. Die Anzahl der Versfüsse bei längeren Versen lässt sich aber nur dann instinktmässig perzipieren, wenn es eine höhere rhythmische Ordnung des Verses als die Gliederung in Versfüsse gibt.

2) Vgl. Kauffmann, Deutsche Metrik, p. 149: „Für die Versbe-

durch das Aufsuchen und die Darstellung der höheren, rhythmischen Formen des fünffüssigen Jambus bewiesen [1]).

Bevor ich meine Aufgabe formuliere, mag es zweckmässig und für eine wissenschaftliche Behandlung notwendig sein, zu betrachten, was sich in der übrigen metrisch-rhythmischen Literatur an Hinweisen und Andeutungen findet, die Bezug haben können auf das Problem des höheren Rhythmus.

An einzelnen Beobachtungen fehlt es nicht, doch sind sie für uns ziemlich belanglos, da man ihnen keine systematische Erweiterung hat zukommen lassen. Lange bekannt ist die Tatsache der Hebungsabstufung, die für uns als eines der Mittel zur rhythmischen Gliederung sehr wichtig ist.

Brücke, Physiolog. Grundlagen, p. 5, sagt folgendes: „Man muss in vielen Metren Arsen erster Ordnung und Arsen zweiter Ordnung unterscheiden. Die ersteren sind es, von welchen man sagt, dass sie vom Iktus getroffen werden“ [2]).

„Der vollständige iambische Trimeter wird nicht nach einzelnen Jamben, sondern nach Dipodien eingeteilt“ (ebda. p. 36) [3]).

Das Schema muss also statt

⏑ — . ⏑ — . ⏑ — . ⏑ — . ⏑ — . ⏑ —

so heissen:

⏑ — ⏑ — | ⏑ — ⏑ — | ⏑ — ⏑ —.

---

tonung ist Übereinstimmung mit der natürlichen Satz- und Wortbetonung bindendes Gesetz“.

Minor, Neuhochdeutsche Metrik, p. 2: „Je höher die Dichtung entwickelt ist, umsomehr Gewicht legt sie auf den Sinn und auf den Gedanken, umsomehr hat sie den Wortakzent und die Satzbetonung zu berücksichtigen“. — „Die vollkommenste Verskunst ist die, welche den Gedanken am innigsten mit dem Rhythmus vermählt“ (ebda.).

In demselben Sinne äussert sich H. Paul, Deutsche Metrik, im Grundriss II, p. 50.

1) Eine kurze und gute Zusammenstellung der rhythmischen Formen des fünffüssigen Jambus nach Zitelmann gibt H. Reimer, Der Vers in Shakespeares nichtdramatischen Werken, p. 60 ff.

2) Vgl. Phillips, Zur Theorie des nhd. Rhythmus, p. 38 f.; Stolte, Metrische Studien über das deutsche Volkslied, p. 44.

3) Ebenso: Minckwitz, Lehrbuch der deutschen Verskunst, p. 112.



„Im Alexandriner sind die starken Arsen die letzte und die erste in jeder Vershälfte, die schwache ist die mittlere“ (ebda., p. 65). Diese Ansicht ist jedoch sehr einseitig.

Heusler, Zur Geschichte der altdeutschen Verskunst, macht folgende gelegentliche Bemerkungen: „Dipodisch im engeren Sinne (wo also die betonten Hebungen sich in gleichen Abständen folgen), ist das deutsche Kinderlied“ (p. 2).

Im Volks- und Kinderreim, soweit er vierhebig ist, herrscht in der Tat der höhere Rhythmus einfachster Art: zwei Doppeltakte (Dipodien) mit wiederholender Nachahmung [1]).

Heusler gibt zu, dass „einzelne fünffüssige Verse, losgelöst aus dem Zusammenhang, sehr wohl dipodische Messung zulassen“, doch meint er, solche Verse seien nur eingestreut, und die dipodische Gliederung lasse sich bei fünffüssigen Versen nicht durchführen (ebda., p. 2), was Zitelmann widerlegt hat.

Meumann, Untersuchungen zur Psychologie und Ästhetik des Rhythmus, bemerkt: „Das regelmässige Skandieren widerstrebt uns darum, weil in beleidigender Weise beständig das logisch Unbedeutende in gleicher Weise hervorgekehrt wird wie das Bedeutsame“ (p. 398). „Die Sprache der Dichtung ist „gewählt“, d. h. der Dichter muss eine solche Zusammenstellung der Worte und Vorstellungen treffen, dass der Wechsel des Bedeutenden und Unwesentlichen einer kunstvollen Durchbildung, Regelung unterworfen erscheint. Völlige Regelmässigkeit unserer Gedankenbewegung in ihrem Wechsel ist ausgeschlossen“ (p. 402).

Über den Begriff der Dipodie vgl. Sievers, Metr. Studien I, 60 ff.; und, Rhythmik und Melodik des nhd. Sprechverses, p. 376 f., 381; ferner Saran, Der Rhythmus des französischen Verses, p. 108. Dieser führt für die Sieverssche Dipodie den Ausdruck „Bund“ ein (p. 413) und sucht nachzuweisen, dass der französische Alexandriner „bundmässig“ gegliedert sei. Damit leistet er für den französischen Vers etwa dasselbe wie Zitelmann für den

---

1) Vgl. weiter: Fuhr, Die Metrik des westgermanischen Alliterationsverses, p. 113 f.; Sievers, Die Entstehung des deutschen Reimverses, p. 126 ff.

deutschen Lieblingsvers, doch nicht ganz. Denn er zweifelt, ob die Eigenschaft der bundmässigen Gliederung mit in den Begriff des Metrums des französischen Verses aufzunehmen sei. Es „müsste erst noch festgestellt werden, ob wirklich alle Stilarten des Alexandriners bundmässig sind. Ich vermag das augenblicklich nicht zu übersehen“ (p. 444).

Auch Schipper, Englische Metrik II, kennt die Hebungsabstufung: „In gleichmetrischen Gedichten haben die Verse meist eine geringere Anzahl von stark betonten Silben, als sie rhythmische Hebungen enthalten. Gewöhnlich sind (im fünffüssigen Verse) die zweite und fünfte, oder zweite und vierte, erste und vierte, dritte und fünfte stark betont“ (II, 17). Aber er erblickt keine Gesetzmässigkeit darin, schliesst sich vielmehr der Ansicht Abbotts an, der in seiner Shakespearian Grammar, § 453 a, feststellt, 'dass bei Shakespeare weniger als $^1/_3$ aller Verse die volle Anzahl rhythmischer Akzente hat, $^2/_3$ haben vier, $^1/_{15}$ hat drei Akzente. „But as different readers“, fügt er mit Recht hinzu (Schipper, p. 18), „will emphasize differently, not much importance can be attached to such results“.

Doch erkennt Schipper an, dass „von der verschiedenen Zahl, Verteilung und Tonstärke der Hebungen jedenfalls zum grossen Teil der Wohlklang, die Mannigfaltigkeit oder die Monotonie des Versbaues“ abhängen (ebda., p. 18).

Wie man sieht, ist vielen neueren Metrikern die Tatsache der Hebungsabstufung bekannt, aber keiner von ihnen hat sie zur Grundlage für eine Untersuchung der höheren rhythmischen Gliederung des Verses gemacht. Der sog. höhere Rhythmus der Kinderreime ist zu einfach, die Sprache derselben zu „ungewählt“, als dass sich ohne weiteres daraus ein Aufschluss geben liesse über die rhythmischen Gesetze der Kunstverse.

Die Aufgabe der folgenden Untersuchung ist es, die höhere rhythmische Gliederung des germanischen Alexandriners, oder besser gesagt, des metrisch streng gebauten Sechsiambenverses darzulegen.

Einmal ist es interessant, zu erfahren, wie sich die Verhältnisse, die Zitelmann für den fünffüssigen Jambus gefunden hat, beim sechsfüssigen Verse gestalten. Dann aber reizt gerade der Alexandriner zu dieser Untersuchung,



weil es von vornherein wahrscheinlich ist, dass durch die Erkenntnis seiner höheren rhythmischen Formen ein Licht fallen wird auf das alte Alexandriner-Problem, nämlich auf die Frage von der Monotonie und Verwendbarkeit dieses Verses [1]).

Die Anregung zu meiner Untersuchung habe ich von Herrn Prof. K. D. Bülbring erhalten. Nach einem missglungenen ersten Versuche hat er mich auch auf die richtige Beurteilung der Verhältnisse und die Methode der Darstellung hingewiesen und schliesslich noch die bessernde Hand an die fertige Abhandlung gelegt. Es ist mir eine angenehme Pflicht, ihm auch an dieser Stelle meinen herzlichsten Dank auszusprechen.

Die Methode der Auffindung der rhythmischen Formen kann zwei Wege einschlagen. Erstens lassen sich durch Vergleichung rhythmisch wohlklingender Verse, die man dem Sinne nach zergliedert, allgemeine Gliederungstypen finden. Man kann zweitens die möglichen Formen des höheren Rhythmus aber auch vor der vergleichenden Beobachtung der Verse, durch allgemeine Gedankengänge, a priori, vorherbestimmen. Am besten wird man für das Aufsuchen der Formen beide Wege gleichzeitig gehen. Für die systematische Darstellung des Gefundenen aber scheint der erste Weg unbrauchbar, da er nicht zu der Vollständigkeit führt, die das System verlangt.

Die Darstellung wird also wohl besser die Form der apriorischen Deduktion annehmen, wobei es natürlich irrelevant ist, dass sich für einige Formen keine wirklich guten Beispiele als Belege finden.

Der erste Teil der Untersuchung wird rein systematisch sein. Ich werde die einzelnen Typen nach Möglichkeit nur mit Beispielen aus der deutschen Alexandrinerdichtung der neueren Zeit belegen, weil im allgemeinen die Betonungsabstufung und daher der Rhythmus im deutschen Verse markanter sind als im englischen, für den natürlich dieselben Grundsätze gelten, der aber den Rhythmus im grossen und ganzen nicht so klar und schön hervortreten lässt, da im

---

1) Vgl. darüber die Liste: Der Alexandriner im Urteil der Dichter und Kritiker, unten S. 54, Anm. 1.

Englischen die ebene Betonung (level stress oder even stress [1]) eine weit ausgedehntere ist als im Deutschen.

Der zweite Teil soll eine Anwendung der im ersten gefundenen Grundsätze versuchen. Und zwar wird sich die Untersuchung auf die englischen Denkmäler beschränken, da es hier wegen der kleinen Anzahl von Alexandrinerdichtungen möglich ist, ein geschlossenes Bild zu geben.

Später gedenke ich die Darstellung auf die weit zahlreicheren Alexandrinergedichte des Deutschen auszudehnen.

---

1) Vgl. Sweet, A Primer of spoken English, p. 27. Wo im Englischen „even stress“ vorhanden ist, hat das Deutsche in den meisten Fällen „uneven stress“.

I. Teil.

Das System der Formen des höheren Rhythmus im Alexandriner.

A) Allgemeines.

1. Die Mittel der rhythmischen Gliederung.

Die beiden hervorragenden Hilfsmittel der rhythmischen Gliederung sind Pausen und Betonung, also dieselben Faktoren, die auch der gewöhnlichen Rede Aufbau und Gliederung verleihen. Die sog. Intonation oder Satzmelodie spielt rhythmisch keine Rolle, wenngleich ihre Träger dieselben sind wie die der Sprachbewegung im Verse, nämlich die Sinntöne, im Verse die sog. Ikten oder starkbetonten Hebungen [1]), wofür ich im Folgenden nach Trautmanns Vorgang den Ausdruck „Treff" (englisch stress) gebrauchen werde.

Mit der Erkenntnis des metrischen Baues des Alexandriners ist über seinen höheren Rhythmus noch gar nichts

---

1) „Bei der Frage nach den spezifischen Trägern der Melodie kommt es darauf an, ob alle Silbenarten des Verses gleichmässig als für die Melodiebildung wesentlich empfunden werden, oder ob das melodische Schema sich wesentlich nur auf den Tonfolgen der betonten oder unbetonten Stellen, also insbesondere der Vershebungen, aufbaut. Letzteres ist im ganzen der gewöhnlichere Fall". Sievers, Sprachmelodisches in der deutschen Dichtung, p. 27. — Die Definition der melodischen Dipodie entspricht denn auch genau derjenigen der rhythmischen Dipodie: „Je zwei Nachbarfüsse schliessen sich dadurch zu einer höheren Einheit zusammen, dass je eine hohe und eine tiefe Hebung gepaart werden, doch mit freiem Wechsel von Hoch und Tief" (ebda., p. 28). Für die rhythmische Dipodie sind statt hoch und tief die Ausdrücke starktreffig und schwachtreffig (oder auch umgekehrt) zu setzen.



gesagt. Der elementare Rhythmus dieses Verses ist so bekannt, dass ich auf seine Darlegung verzichten kann.

Zu vergleichen wären darüber etwa: Minor, nhd. Metrik, 268 ff.; Kauffmann, Deutsche Metrik, 159 ff.; Viehoff, Der Alexandriner, 3 ff.; ferner über die Geschichte des Verses: Saran, Deutsche Verslehre, 314 ff.; Schipper, Englische Metrik I, 114; II, 179 ff.

Am leichtesten zu erkennen ist das Hilfsmittel der Pause. Die logische Pause gliedert den Inhalt, die inhaltliche Gliederung soll aber auch bei der höheren Rhythmisierung gewahrt bleiben.

Folglich ist die syntaktische Pause im allgemeinen zugleich eine solche rhythmischer Art: sie grenzt die einzelnen Bestandteile des Rhythmus gegeneinander ab.

Für die Pausen im Alexandriner gelten dieselben Forderungen wie für die des französischen Verses, über die zu vergleichen ist Vandaele a. a. O.[1]).

Auch in Versen, die syntaktisch als durchaus pausenlos erscheinen, sind rhythmische Pausen anzuerkennen. Diese Pausen sind natürlich rein formaler Art, immerhin sollen sie beim Vortrag von Versen durchscheinen, wodurch dann meist der sog. Antagonismus zwischen Sinn und Rhythmus entsteht, entsprechend dem Antagonismus zwischen Versfuss und Wortfuss, d. h. dem Prinzip der gegenseitigen Durchbrechung beider, das für den niederen Rhythmus geradezu gefordert wird (vgl. Minor, a. a. O. 189).

Die rhythmische Pause verhält sich zur Sinnpause wie die rhythmische Betonung zur Sinnbetonung. Sie brauchen sich nicht miteinander zu decken (Antagonismus), dürfen aber nicht im Widerspruch zueinander stehen (Zitelmann, 13).

Aus der Hauptpause ist fast immer der Rhythmus zu erschliessen. Wo die Pause zweifelhaft ist, ergibt sie sich aus der übrigen Gliederung des Verses nach seinen Betonungsverhältnissen und etwaigen anderen Pausen.

1) p. 141: „La coupe médiane, plus ou moins accusée, n'empêche pas d'autres arrêts quelquefois plus importants à d'autres places. Le plus souvent principale, parfois secondaire, mais toujours sentie (letzteres allerdings ist im germanischen Verse nicht erforderlich), la coupe à l'hémistiche ne cause dans les vers bienfaits aucune monotonie . . . . Il y a des nuances dans la façon de faire sentir la coupe; c'est affaire de bon sens, d'intelligence, et de goût."



Ein Vers ohne Pause ist rhythmisch unbefriedigend (ebda., 14). Wo also die rhythmische Gliederung Pausen (und Betonung) erfordert, ohne dass der Sinn darauf ausdrücklich hinweist, besteht die Freiheit, beide einzusetzen, wenn sie irgendwie mit dem Sinn verträglich sind.

Soll der Vers in sich eine rhythmische Einheit bilden, so ist es erforderlich, dass die Pause am Versende alle Pausen innerhalb des Verses an Dauer übertrifft. Enjambement ist prinzipiell ein rhythmischer Fehler.

Über das zweite Hilfsmittel zur Gliederung, die Abstufung der Vershebungen nach der Treffstärke, ist folgendes zu sagen. Es gibt starktreffige und schwachtreffige Hebungen. Erstere haben Sinnton, letztere haben keinen Sinnton oder wenigstens einen schwächeren als jene. Bei zusammengesetzten Substantiven haben beide Bestandteile Sinnton, doch ist das Bestimmungswort stärker akzentuiert als das Grundwort. Ähnlich liegt das Verhältnis bei anderen Zusammensetzungen bzw. syntaktisch zusammengehörigen Wortfolgen: Verbum und Substantiv, Adjektiv und Substantiv, wo Verb und Adjektiv auch Sinnton haben, doch schwächer akzentuiert sind als das Substantiv[1]). Im Englischen ist die Unterscheidung wegen der ebenen Betonung in solchen Fällen nicht so deutlich.

Durch den „Beziehungston" kann jede Wortart in der Rede Starktreff erhalten (vgl. Minor, p. 85). „Allgemeine Regeln, ob Verbum oder Objekt, Substantiv oder Apposition etc. den Ton hat, lassen sich nicht geben. Töricht aber wäre es, weil sich allgemeine Regeln nicht geben lassen, auf den Beziehungston in der Metrik zu verzichten" (Minor, p. 88).

„Da der höhere Rhythmus nur durch das Verhältnis der Hebungen zu einander gebildet wird" (Zitelmann, p. 8), spielen die Senkungen des Verses rhythmisch keine Rolle (rhythmisch im höheren Sinne, was im Folgenden überhaupt unter dem Ausdruck „rhythmisch" zu verstehen ist).

Die Elemente des höheren Rhythmus, die Verstakte, sind die Hebungen des Verses mit den syntaktisch dazugehörigen Senkungen[2]).

---

1) Vgl. Zitelmann, p. 7; ferner S. Behn, Der deutsche Rhythmus und sein eigenes Gesetz, p. 156 ff.

2) Auch W. W. Skeat, The Complete Works of Geoffrey Chaucer,

Es gilt also die Regel, dass ein Verstakt aus einer Hebung samt den syntaktisch zu ihr gehörigen Senkungen besteht (Zitelmann, p. 8).

Das mögen folgende Verse mit Takteinteilung deutlich machen.

Freiligrath, Im Herbst v. 1 ff.:

Und wieder | ist es | Herbst — | Entblättert | stehn | die Bäume | :
Dem dürren | Laube | gleich | verwehen | meine | Träume ; |
Aus Norden | braust es | hohl! |
Es ziehn | die Kra|niche | nach wärmrer | Meere | Borden ; |
Erschrocken | fahr ich | auf! | Ja, | es ist Herbst | geworden |.
So war's | auch Sommer | wohl? |

In allen folgenden Schemen kann also sehr wohl das Zeichen — für den einzelnen Takt stehen, es schliesst alle Möglichkeiten des Taktes: —, ◡ —, — ◡, ◡ — ◡, eventuell noch ◡ ◡ — und — ◡ ◡ etc. in sich ein. Das Schema des zu untersuchenden Verses ist also ohne Bezeichnung der Pausen und Treffe: — — — — — — —. Die rhythmische Pause bezeichne ich mit einem senkrechten Strich; wo Haupt- und Nebenpausen zu unterscheiden sind, die ersteren mit einem doppelten, die letzteren mit einfachem Strich. Die starktreffigen Hebungen tragen einen Akut: ⏒, die schwachtreffigen bleiben ohne besonderes Zeichen: —.

2. Die Bestandteile oder Glieder des höheren Rhythmus.

Zerlegen wir einen Vers in seine rhythmischen Glieder, d. h. Einheiten, die so beschaffen sind, dass ihre zwei- oder vielfache Aufeinanderfolge einer bestimmten rhythmischen Ordnung unterworfen erscheint, so können wir sagen: Der Rhythmus kommt dadurch zustande, dass die rhythmische Bewegung eines Gliedes in einem oder mehreren anderen nachgeahmt wird. Diese Nachahmung kann sein eine vollständige, d. h. sie erstreckt sich restlos auf alle übrigen Glieder des Verses, oder eine partielle: sie trifft nur einen

Introduction etc., LXXXIV ff. Oxf. 1894, führt statt — ◡ . — ◡ . — ◡ oder ◡ — . ◡ — . ◡ — etc. Schemata mit —, ◡ —, — ◡, ◡ — ◡ durch, was sehr richtig ist.



Teil der übrigen Glieder. Im letzteren Falle bleiben also rhythmische Reste[1]).

Die Nachahmung kann ferner entweder wiederholend, d. h. mit Gleichbewegung, oder umkehrend, mit Gegenbewegung von statten gehen. Die Erinnerung an das Bekannte bringt das Wohlgefühl hervor, das wir das rhythmische nennen.

Zu diesen Fundamentalregeln sind zu vergleichen: Zitelmann, p. 7, und besonders Meumann, Zur Psychologie und Ästhetik des Rhythmus.

Auch Minor, a. a. O., p. 8 f. bemerkt etwas darüber: „Während Bücher (in seinem Buche „Arbeit und Rhythmus") den Tonrhythmus auf den Bewegungsrhythmus zurückführte (physiolog. Erklärung), leiten in neuerer Zeit Herbart, Lotze, Wundt und besonders Riemann und Meumann den Rhythmus ab von dem Vergleichen der aufeinanderfolgenden Eindrücke und ihrer Wiederholung. Als Wesen des Rhythmus gilt der „Wiederholungsdrang" (W. v. Biedermann). Dies ist eine psychologische Erklärung".

Meumann stellt folgende Grundsätze auf: „In dem von den älteren Ästhetikern so viel betonten „Reiz der Wiederherstellung" wird jedenfalls ein wesentliches ästhetisches Element des Versrhythmus zu suchen sein" (a. a. O., p. 399).

„Soll ein grösseres rhythmisches Ganzes entstehen, das einen ästhetisch befriedigenden Eindruck macht, so muss die rhythmische Gruppe von anderen gleich oder ähnlich gebauten wieder aufgenommen werden" (p. 405). „Es ist ein grosser Irrtum mancher moderner Metriker, dass die Wiederholung von Gruppen nur dann die rhythmische Wirkung derselben steigere, wenn die Gruppen gleichgebaut sind"

---

1) So ist z. B. die Nachahmung bei Zitelmanns Blankversen eine partielle, indem das eine Glied, der Doppeltakt, in einem zweiten ebensolchen Gliede nachgeahmt wird und so einen rhythmischen Rest, den Einzeltakt, übrig lässt. Vollständig ist die Nachahmung beim Volks- und Kindervers. Bei dreihebigen Versen vertritt dabei die Endpause den vierten Takt.

Der Charakter der rhythmischen Nachahmung scheint für die Unterscheidung zwischen Kunstversen und Volksversen wesentlich zu sein: Die Kunstpoesie kennt sämtliche Arten der Nachahmung, die Volkspoesie im allgemeinen nur die totale und wiederholende Nachahmung.



(p. 412). „Eine grössere Kombination rhythmischer Gruppen erfährt eine vollständige Rhythmisierung, wenn sie nur teilweise wiederholt wird. Die rhythmisierende Wirkung erstreckt sich dann auch auf die nicht wiederholten Teile" (ebda).

Mag Meumann mit dem „grösseren rhythmischen Ganzen" und der „grösseren Kombination rhythmischer Gruppen" auch nicht die Verseinheit, sondern eine Vielheit von Versen im Auge gehabt haben, so gelten doch diese Gesetze ebenso für den einzelnen Vers.

Nach dem Gesagten können wir nun die Gestalt der Glieder oder Gruppen des Rhythmus des iambischen Sechsfüsslers vorherbestimmen.

Die Möglichkeit der Nachahmung einer Gruppe innerhalb desselben Verses muss gegeben sein. Demnach können als nachzuahmende Glieder nur in Betracht kommen Versstücke von zwei Hebungen und von drei Hebungen oder Takten. Stücke mit einer Hebung kommen als nachahmende Glieder nicht in Frage; denn sie sind ja die Träger des niederen Rhythmus und bleiben beim höheren Rhythmus höchstens als rhythmische Reste; Gliedereinheiten mit vier und mehr Hebungen sind ausgeschlossen, da dann — bei im ganzen sechs Hebungen — jede Nachahmung unmöglich wäre, sich also kein höherer Rhythmus entfalten könnte. Wir können unter Anlehnung an die Bezeichnungen Zitelmanns die Bestandteile des höheren Rhythmus also im Gegensatz zu dem Träger des elementaren Rhythmus, dem Einzeltakt, mit Doppeltakt und Tripeltakt benennen [1]). Ersterer umfasst zwei, letzterer drei Vershebungen samt allen syn-

---

1) Genauer gesagt ist die Monopodie die Trägerin des niederen Rhythmus oder des Metrums. Monopodie, Dipodie, Tripodie, sind als metrische Bezeichnungen zu gebrauchen, während die entsprechenden rhythmischen und freier gestalteten Gebilde besser Einzeltakt, Doppeltakt, Tripeltakt genannt werden. Jedoch auch Takt ist nicht im metrischen Sinne, wie in der Musik aufzufassen, sondern als Phrase. Leider würde eine Bezeichnung Einzel-, Doppel-, Tripelphrase zu vielsinnig sein, sodass der etwas zu enge Terminus Takt immer noch besser erscheint. Eine ganz einwandfreie und dabei knappe Bezeichnung dürfte ohne Erfindung neuer Kunstausdrücke nicht möglich sein. Deshalb scheint es mir ratsam, vorläufig dem Vorgange Zitelmanns zu folgen. Für die weiteren Termini vgl. den nächsten Abschnitt 3.

taktisch dazugehörigen Senkungen. Allgemeinstes Schema des Doppeltaktes ist — —, des Tripeltaktes: — — —.

Bei Tripeltakten besteht keine andere Möglichkeit als die der einmaligen Wiederholung: — — —, — — —.

Bei Doppeltakten aber sind zwei Fälle möglich, unter Anwendung des über partielle und totale Nachahmung Gesagten: erstens, zweimalige, restlose Wiederholung: — —, — —, — —, zweitens, einmalige, partielle Wiederholung: — —, —, — —, — und in anderer Konfiguration. Hier bleiben zwei Einzeltakte sozusagen als rhythmische Reste übrig.

Der iambische Sechsfüssler kann also zerlegt werden:

1. in zwei Tripeltakte,
2. in drei Doppeltakte,
3. in zwei Doppeltakte und zwei Einzeltakte.

Andere Möglichkeiten ohne Aufgabe der rhythmischen Verseinteilung gibt es nicht[1]).

Die erste Art hat eine Pause in der Versmitte, der Rhythmus erfordert das Fehlen anderer Pausen. Die zweite Art hat zwei Pausen, hinter dem zweiten und dem vierten Takt. Sie repräsentiert den eigentlichen Trimeter. Bei der dritten Art sind drei Pausen notwendig. Eine von ihnen muss in der Mitte stehen. Alle feineren Merkmale werden bei den einzelnen rhythmischen Formen eingehender zu besprechen sein.

---

1) Alle sechsfüssigen Verse sind also nachahmend. Symmetrische Arten in Zitelmanns Sinne (a. a. O., p. 23 f.), — bei denen übrigens zweifelhaft scheint, ob eine Symmetrie, die sich doch auf räumliche und nicht auf zeitliche Ordnungskomplexe bezieht, wirklich gehört wird, — könnten nur so aussehen: — | — — — — | —, wobei die vier Hebungen des Mittelgliedes entweder alle gleich starktreffig oder gleich schwachtreffig sein müssten. Natürlich wäre dann keine rhythmische Gliederung vorhanden. Diese könnte nur entstehen durch rhythmische Gliederung des vierhebigen Stückes in sich, und das ist wiederum nur möglich durch wiederholende oder umkehrende Nachahmung, sodass wir den dritten Fall bekommen: zwei Einzeltakte und zwei Doppeltakte. Will man von symmetrischen Versen überhaupt reden, so leuchtet es jetzt schon ein, dass diese Fälle der Gliederung bei unserem Verse in zahlreichen Typen vertreten sind.

3. Beschreibung und Benennung der rhythmischen Einheiten.

Die Treffabstufung der Hebungen führt zahlreiche Unterarten des Doppel- und Tripeltaktes ein. Folgende Möglichkeiten sind vorhanden und zu benennen. Der Doppeltakt kann zwei Gestalten annehmen: — —́ und — —, also gleichsam als Jambus oder Trochäus im höheren Sinne angesehen werden. Zitelmann nennt das einfach aufsteigenden und absteigenden Rhythmus. Da jedoch die Akzentverhältnisse bei den Tripeltakten zahlreiche weitere Kombinationen der einfachsten Arten vom Aufsteigen und Absteigen des Rhythmus herbeiführen, sind diese Bezeichnungen für unsern Fall zu allgemein.

Bei dem Tripeltakt ergeben sich folgende Figuren, je nachdem eine Hebung den Starktreff trägt oder zwei Hebungen starktreffig sind:

— — —́, — —́ —, —́ — —, — —́ —́, —́ — —́, —́ —́ —.

Der Rhythmus hat hier die folgenden Bewegungen:

— — —́ er verweilt und steigt,
— —́ — er steigt und fällt,
—́ — — er fällt und verweilt,
— —́ —́ er steigt und verweilt,
—́ — —́ er fällt und steigt,
—́ —́ — er verweilt und fällt,

wobei es jedesmal klar ist, ob die Abstufung ihren Ausgang von einem starktreffigen oder von einem schwachtreffigen Takt nimmt.

Für diese Arten des Tripeltaktes müssen nun Bezeichnungen gefunden werden. Man könnte vielleicht vorschlagen Muldentakt für —́ — —́, Berg-, Gipfel-, oder Spitzentakt für — —́ — und ähnliche Namen für die anderen Arten. Aber wer würde dabei nicht erinnert an die geschraubten Benennungen der Weisen und Töne der Meistersinger? (Vgl. R. Wagners Darstellung in seinen Meistersingern, I, 2.)

Und erst recht würde sich das Dilemma fühlbar machen, wenn es gälte, für die Kombinationen der Unterarten Bezeichnungen zu erfinden.

Deshalb erscheint es besser, vorläufig die althergebrachten, wenn auch oft nichtssagenden und sich ursprünglich auf die Quantität beziehenden Termini der antiken Metrik zu übernehmen und die Formen des Tripeltaktes, natürlich lediglich mit Bezug auf die Treffabstufung der ganzen Takte, zu benennen mit Anapäst für — — ⊥́, Amphibrachys für — ⊥́ —, Daktylus für ⊥́ — —, Antibacchius für — ⊥́ ⊥́, Kretikus für ⊥́ — ⊥́ und Bacchius für ⊥́ ⊥́ —. Dann empfiehlt es sich, auch für die beiden Formen des Doppeltaktes die Namen Jambus und Trochäus anzuwenden.

B) Die einzelnen rhythmischen Formen.

Nach den im letzten Abschnitt zusammengestellten Regeln und Grundlagen des höheren Rhythmus können wir uns nun ohne weiteres der Darstellung der einzelnen Versarten zuwenden.

I. Die Versarten der rhythmischen Zweiteilung.

Die unter diesem Stichworte zu behandelnden Verse bestehen alle aus zwei rhythmischen Gliedern, die sich dem Umfange nach mit den von den Metrikern genannten Halbversen [1]), Hemistichien [2]), Perioden [3]), rhythmischen Reihen [4]) decken.

Die Glieder werden durch eine Pause (Cäsur) in der Versmitte gegeneinander abgegrenzt, wodurch zum Ver-

1) Kauffmann, Deutsche Metrik, p. 104; Kaluza, Englische Metrik, p. 183.

2) Viehoff, Der Alexandriner, 9.

3) Paul, Deutsche Metrik, 134.

4) Saran, Deutsche Verslehre, 314.

gleichen der beiden Stücke aufgefordert wird. Diese Vergleichung stellt sich als ästhetisch befriedigend heraus, wenn das erste Glied im zweiten nachgeahmt wird, entweder mit Wiederholung oder mit Umkehrung der rhythmischen Bewegung. Da weiter keine Reste übrig bleiben, folgt, dass die Nachahmung eine totale ist. Das heisst aber: beide rhythmische Glieder sind Tripeltakte, die durch keine Nebenpausen auseinandergerissen werden dürfen; sonst ist keine ästhetische Wirkung vorhanden. Da aus diesem Grunde partielle Nachahmung ausgeschlossen ist, ergeben sich als Unterarten tripeltaktige Verse mit wiederholender und solche mit umkehrender Nachahmung.

Was die Versarten der Zweiteilung von denen der Vierteilung unterscheidet, ist, dass bei jenen die ersten drei Takte und die letzten drei Takte Sinneinheiten bilden. Es entstehen also auch rhythmische Einheiten, die auf keinen Fall durch eine Pause hinter dem ersten, zweiten, vierten oder fünften Takt zerrissen werden dürfen [1]). Bei der Vierteilung schliessen sich jedesmal innerhalb der Vershälften zwei Takte durch sprachliche (und rhythmische) Zusammengehörigkeit einem dritten Takte gegenüber besonders engzusammen. Übergänge zwischen den beiden Arten gibt es natürlich je nach der verschiedenen Dauer der Nebenpausen.

---

1) Wo zwei starktreffige Hebungen im Tripeltakt nebeneinander stehen, ist nicht etwa anzunehmen, dass sie wie beim fünffüssigen Verse (vgl. Zitelmann, p. 11) durch eine rhythmische Pause getrennt sein müssten gleich zwei „Bergspitzen", die notwendig ein wenn auch noch so enges „Tal" zwischen sich haben. Die zwei Treffe bedeuten vielmehr lediglich eine verstärkte Höhe des Rhythmus. Auch sind sie fast nie einander ganz gleich. Bei wirklich gleicher Stärke der Treffe unterscheiden sie sich durch die verschiedene Höhe der Intonation. Es ist natürlich unmöglich, in jedem Falle die Unterschiede der beiden Treffe so deutlich zu bezeichnen, dass ein zweiter Beobachter damit einverstanden sein müsste. Die Notwendigkeit einer dreistufigen Treffunterscheidung der Hebungen liegt nicht vor, weil ein solches Vorhaben einfach undurchführbar sein würde. Denn solange über derartige Akzenterscheinungen noch keine experimentellen Resultate, etwa von der Art wie in S. Behns oben genanntem Buche, vorliegen, würde die Beurteilung der Verhältnisse im höchsten Grade der subjektiven Willkür des Einzelnen preisgegeben sein.

a) Versarten mit zwei Tripeltakten und totaler, wiederholender Nachahmung.

Die Schemata dieser Arten sind:

1. — — —́ | — — —́ zwei anapästische Tripeltakte.

Sie schauten grimmig aús | nach einer Karawáne[1]).

Freiligrath, Im Herbst v. 28.

2. — —́ — | — —́ — zwei amphibrachysche Tripeltakte.

Du siehst es aus dem Reime,
Der nun aus Schwéidnitz kommt | und lahme Füsse kriegt.

J. Chr. Günther, Gedichte 7, v. 8.

3. —́ — — | —́ — — zwei daktylische Tripeltakte.

Auf Wólken wirst du sie | herníedersteigen sehen[1]).

Freiligrath, Fee und Peri, Motto.

4. — —́ —́ | — —́ —́ zwei antibacchische Tripeltakte.

Die Erde schläft und rúht, | ich aber wách' und träume.

Günther, Ged. 7, 5.

5. —́ — —́ | —́ — —́ zwei Tripeltakte von der Form des Kretikers.

Und wíeder ist es Hérbst. | Der Sómmer ist vergángen.

Freiligrath, Im Herbst v. 13.

6. —́ —́ — | —́ —́ — zwei Tripeltakte von der Form des Bacchius.

Einhér schon fláttern sie | vom káhlen Vórgebirge.

Freiligrath, Die verlorene Schlacht, 43.

b) Tripeltaktige Versarten mit totaler, umkehrender Nachahmung.

Die Schemata sind:

7. — — —́ | —́ — — anapästischer mit daktylischem Tripeltakt.

Ein schlicht und herzig Lied, | wie Hírtenkinder singen.

Freiligrath, D. Waldheiligtum I, 387.

8. —́ — — | — — —́ daktylischer mit anapästischem Tripeltakt.

Wo Já der Priester sprach, | da schrieb der andre Néin!

Freiligrath, An Louis B., 50.

---

1) Dieses Beispiel zeigt, dass ohne jede syntaktische Pause der Rhythmus die Pause erfordert.



9. — —́ —́ | —́ —́ — antibacchischer und bacchischer Tripeltakt.

Währt denn mein Élend fórt, | *um níemals áufzuhören?*

Goethe, Laune des Verliebten, 330.

10. —́ —́ — | — —́ —́ bacchischer und antibacchischer Tripeltakt.

. . . . *meinen Leib* . . . .,

Dem Nácht und Fínsternis | *die müde Séele schleússt.*

Günther, 7, 10.

11. — —́ — | —́ — —́ amphibrachyscher und kretischer Tripeltakt.

Und ach, ich mérk es erst, | *da jétzo sein Verzíehn*

Mir schauert durch die Brust.

Freiligrath, Herbst, 17.

12. —́ — —́ | — —́ — kretischer und amphibrachyscher Tripeltakt.

Bald séh ich was von dír, | *was mich zu trôsten sucht.*

Günther, 7, 20.

Parallelismus der rhythmischen Struktur ohne gleichzeitige innere Symmetrie im Einzelglied ist vorhanden bei den Typen 1, 3, 4, 6; 2 und 5 sind gleichzeitig parallel und im Glied symmetrisch gebaut. Symmetrie der beiden Glieder ohne Parallelismus findet sich bei 7, 8, 9, 10. Bei 11 und 12 sind die einzelnen rhythmischen Glieder symmetrisch und zueinander konträr; Parallelismus fehlt. Alle Arten 1 bis 12 haben eine rhythmische Pause hinter dem dritten Takt. Die Versarten 1, 2, 3, 7, 8 sind zweitreffig, 11 und 12 dreitreffig, 4, 5, 6, 9, 10 viertreffig.

II. Die Versarten der rhythmischen Dreiteilung.

Eine zweite, grosse Gruppe von Arten des höheren Rhythmus sechstaktiger Verse lässt sich entwickeln, wenn man statt des Tripeltaktes den Doppeltakt zur Einheit der rhythmischen Gliederung macht, wodurch die rhythmische Dreiteilung entsteht. Da diese Verse nichts weiter enthalten, als drei in sich einheitliche Doppeltakte, die sich wiederum durch das Prinzip der wiederholenden und umkehrenden Nachahmung zu einem grösseren Ganzen, dem einheitlichen Verse, rhythmisch verbinden, können keine sog. Reste des höheren Rhyth-

mus übrig bleiben. Die Nachahmung ist also bei vollkommener Rhythmisierung wieder eine totale.

Die Treffabstufung macht aus den Doppeltakten entweder Jamben oder Trochäen höherer Art. Die Verse haben zwei rhythmische Pausen hinter dem zweiten und vierten Takt. Diese Pausen können jedoch an Dauer verschieden sein. Damit ist ausgesprochen der Unterschied der bloss formalen, rhythmischen Pause, von der rhythmischen und zugleich logischen Pause. Rhythmisch sind beide Arten der Pause notwendig. Je nach der Qualität der Pausen entstehen also a) Versarten mit zwei formalen, d. h. nur vom Rhythmus, nicht vom Sinn geforderten Pausen, b) Versarten, die eine formale und eine logische Pause haben, und endlich c) Versarten, bei denen beide Pausen zugleich rhythmisch und logisch sind. Die letzteren sind mit denen, die unter a) genannt wurden, prinzipiell, d. h. vom rhythmischen Standpunkt aus, gleichwertig und können daher als besondere Fälle derselben angesehen werden [1]).

a) Versarten der rhythmischen Dreiteilung mit gleichwertigen Pausen.

Es gibt hier nur zwei Arten zu erwähnen. Bei der ersten sind die Doppeltakte iambisch, bei der zweiten trochäisch abgestuft. Beide Arten charakterisieren sich also durch totale und zugleich wiederholende Nachahmung. Bei allen doppeltaktigen Versen ausser denen mit zwei logischen Pausen ist der Antagonismus besonders stark vertreten, d. h. die rhythmischen Glieder und die syntaktischen Gruppen durchbrechen einander fortwährend, oder mit anderen Worten, es besteht ein Widerstreit zwischen dem logischen Sinn und der rhythmischen Teilung.

1) Diese zweite, grosse Gruppe behandelt den historischen, iambischen Trimeter oder Senar. Er ist natürlich ebensogut wie der historische Alexandriner im engeren Sinne Gegenstand unserer Untersuchung, denn das prinzipielle Rhythmensystem stört sich nicht an der historischen Entwicklung einer Versart. Diese Entwicklung hat übrigens in neuerer Zeit den Begriff des Alexandriners dahin erweitert, dass nun der Trimeter dazugerechnet wird. Vgl. den 2. Teil für den englischen Alexandriner, und für den französischen („romantischen Trimeter“ seit Victor Hugo) Vandaele, a. a. O.



1. Die Pausen sind rein formal.

Die Schemata sind:

13.[1]) — —́ | — —́ | — —́ alle drei Doppeltakte haben aufsteigenden Rhythmus.

Erschlagene Kríeger | *starr am Bóden* | *sah ich líegen.*

Freiligrath, Im Herbst, 38.

14. —́ — | —́ — | —́ — alle drei Doppeltakte sind trochäisch.

Und Éngelscharen | *síeht er da* | *im Hímmelsglanz.*

(Konstruiertes Beispiel.)

2. Die Pausen sind zugleich logisch u. rhythmisch.

Am besten folgen hier gleich die auf S. 20 unter c) genannten Verse, da sie rhythmisch nur eine Abart derer dort mit a) bezeichneten darstellen, d. h. sie bieten rhythmisch nichts Neues. Beide Pausen sind also Sinnespausen, die mit den vom Rhythmus geforderten Pausen zusammenfallen; rhythmischer Antagonismus ist somit völlig ausgeschlossen[2]).

13a. — —́ || — —́ || — —́ alle drei Doppeltakte sind iambisch.

Zeigt sich das Kínd, || *so zeigt die Lúst sich;* || *so verbíttert*

Freiligrath, Sobald das Kind sich zeigt, v. 10.

14a. —́ — || —́ — || —́ — alle Doppeltakte haben absteigenden Rhythmus.

Des palatinischen Apollo Tempelweih'
Besínge, Lied; || *doch dú, o Muse,* || *gnädig sei.*

Stowasser, Römerlyrik, p. 179, v. 1 v. u.

b) Versarten der rhythmischen Dreiteilung mit einer formalen und einer logischen Pause.

Die Nachahmung der rhythmischen Bewegung ist wieder eine totale in dem Sinne, dass keine rhythmischen Reste bleiben. Zu unterscheiden ist also lediglich nach dem Ge-

---

1) Zur Vereinfachung und besseren Übersicht versehe ich die Typen mit durchgehenden Zahlen.

2) Ich teile die Versarten der Dreiteilung also ein: a) in solche von gleichmässiger Dreiteilung und b) in solche von ungleichmässiger Dreiteilung, wobei die Komplikation durch den Charakter der rhythmischen Pausen — ob rein formal oder logisch — bedingt ist.

sichtspunkt der wiederholenden und umkehrenden Nachahmung. Formale Pause und logische Pause können natürlich in allen Fällen ihre Stellen miteinander vertauschen. Ich bezeichne die formale Pause mit einem einfachen, die logische Pause mit einem doppelten Strich. Der durch die logische Pause abgetrennte Doppeltakt hat eine grössere Selbständigkeit als die beiden anderen Doppeltakte. Er steht ihnen entweder als Thema voran oder folgt ihnen als Bekräftigung.

1. Verse mit wiederholender Nachahmung.

Die Schemata sind:

15. — —́ || — —́ | — —́ alle Doppeltakte sind iambisch, der selbständige steht voran.

Geh, es ist Tóllheit! || *Denn es schmückt* | *mit Rot und Wéiss*

Stowasser, Griechenlyrik, p. 276. Nr. 21. v. 5.

16. — —́ | — —́ || — —́ alle Doppeltakte sind iambisch, der selbständige steht am Ende.

Ich sah sie rüsten | *sich zum Kámpf;* || *ich sah sie ríngen.*

Freiligrath, Im Herbst, 44.

17. —́ — || —́ — | —́ — alle Doppeltakte sind trochäisch, der selbständige geht voran.

Mein Tódesbruder, || *kómm und lass uns* | *Freúnde sein* [1]).

Rückert, Angereihte Perlen.

18. —́ — | —́ — || —́ — alle Doppeltakte sind trochäisch, der selbständige steht am Ende.

Die Léidenschaft | *bringt Léid dir noch.* || *O, ácht' auf mich.*

(Konstruiertes Beispiel.)

2. Verse mit umkehrender Nachahmung.

Die Nachahmung ist hier auch eine totale, aber sie ändert ihre Richtung in den drei Doppeltakten. In zweien wiederholt sie sich, in dem dritten kehrt sie sich um. Nun ist aber damit noch nicht gesagt, dass der umkehrende Doppeltakt den beiden parallelen Doppeltakten gegenüber ein grösseres Mass von Selbständigkeit besitze. Dies hängt vielmehr wieder lediglich von der Stellung der logischen Pause bzw. der stärkeren Pause ab, denn die logische Pause

---

1) Bei diesem Verse ist der Antagonismus in den beiden näher zusammengehörigen Doppeltakten besonders deutlich ausgeprägt. Die Verse der ungleichmässigen Dreiteilung fügen sich im ganzen überhaupt schlecht dem Schema.



gilt rhythmisch nur als eine Verstärkung der formalen Pause.

Die logische Pause kann den einen Doppeltakt so abtrennen, dass die Nachahmung in den beiden anderen sowohl wiederholend als umkehrend ist, dass dabei aber die Nachahmung im ganzen umkehrend bleibt. Als rhythmisch zunächst zusammengehörend empfindet man unter allen Umständen die beiden Doppeltakte, die nur eine formale Pause voneinander trennt.

Der selbständige Doppeltakt kann ihnen vom Standpunkt der Verseinheit aus nur angeschmolzen sein, und zwar am Versanfang oder am Versende.

Hieraus entwickeln sich folgende Arten:

19. — —́ || —́ — | —́ — Der selbständige Doppeltakt geht voran und ist iambisch. Die Bewegung in den beiden anderen wiederholt sich, und zwar ist sie absteigend.

Die Strassen Fúrchen, || *die Márktplätze* | *Feúerkreise.*

Freiligrath, Tiger und Wärter, 41.

20. — —́ || —́ — | — —́ Der selbständige Doppeltakt wie vorher, die andern mit ab- und aufsteigendem Rhythmus.

Rein
Ist noch dein Hérz. || *Noch teilst du nicht* | *der Grossen Mángel!*

Freiligrath, Sobald das Kind sich zeigt, 34.

21. — —́ || — —́ | —́ — Der selbständige Doppeltakt wie vorher, die anderen mit auf- und absteigendem Rhythmus.

Ich habe Stádte, || *gross und hérrlich* | *ánzuschauen.*

Freiligrath, Fee und Peri, 88.

22. —́ — || — —́ | — —́ Der selbständige Doppeltakt geht voran, ist aber trochäisch. Die anderen Doppeltakte haben aufsteigenden Rhythmus.

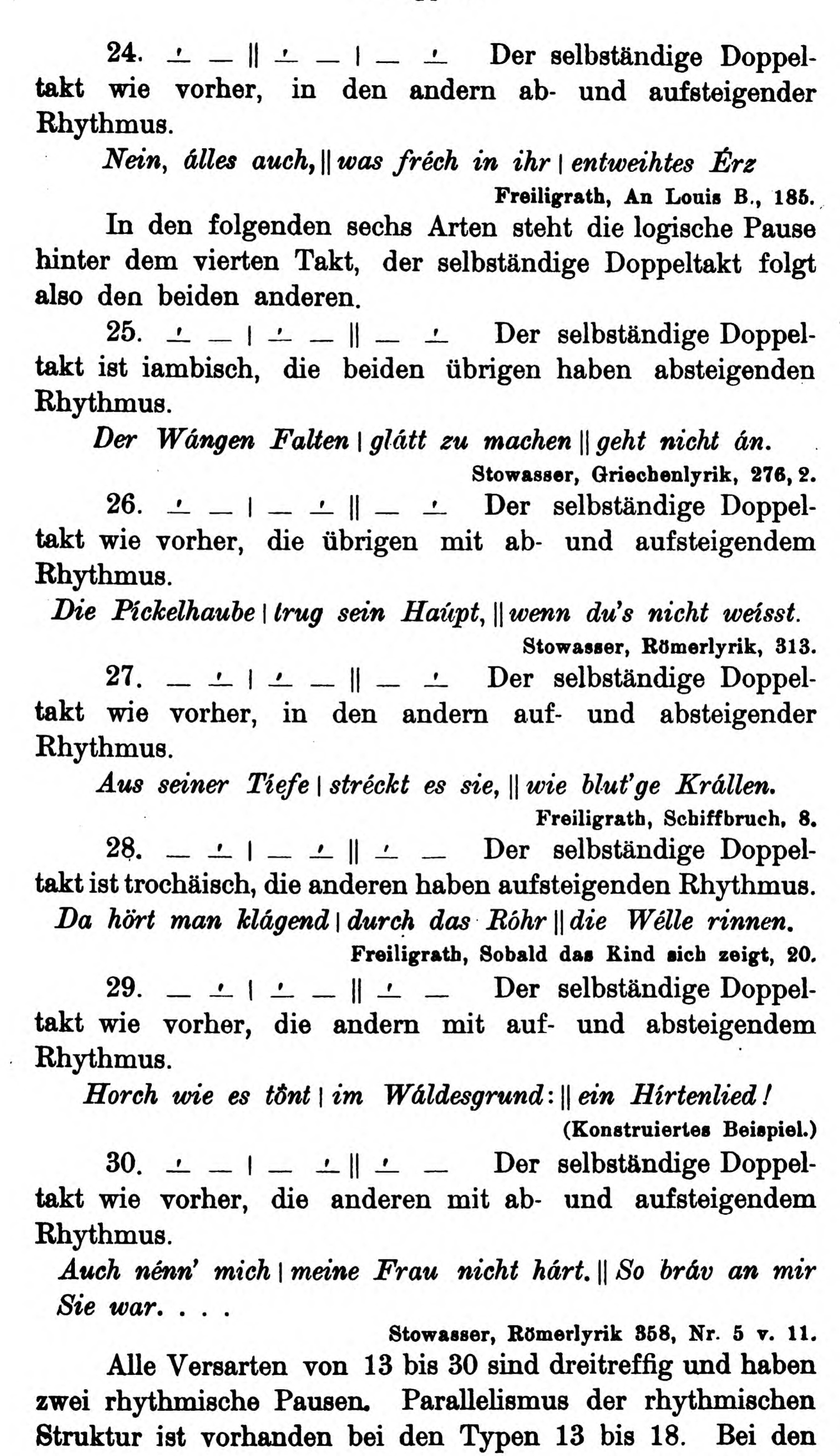
Des Wáldes strahlt, || *dann jauchzt erwácht ihm* | *das Geschmétter.*

Freiligrath, Sobald das Kind sich zeigt, 23.

23. —́ — || — —́ | —́ — Der selbständige Doppeltakt wie vorher, die anderen mit auf- und absteigendem Rhythmus.

Und stóssen mich. || *O Gott! gib ácht,* | *sie fólgen dir.*

Günther, 41, 36.



24. —́ — || —́ — | — —́ Der selbständige Doppeltakt wie vorher, in den andern ab- und aufsteigender Rhythmus.

Nein, álles auch, || *was fréch in ihr* | *entweihtes Érz*

Freiligrath, An Louis B., 185.

In den folgenden sechs Arten steht die logische Pause hinter dem vierten Takt, der selbständige Doppeltakt folgt also den beiden anderen.

25. —́ — | —́ — || — —́ Der selbständige Doppeltakt ist iambisch, die beiden übrigen haben absteigenden Rhythmus.

Der Wángen Falten | *glátt zu machen* || *geht nicht án.*

Stowasser, Griechenlyrik, 276, 2.

26. —́ — | — —́ || — —́ Der selbständige Doppeltakt wie vorher, die übrigen mit ab- und aufsteigendem Rhythmus.

Die Píckelhaube | *trug sein Haúpt,* || *wenn du's nicht weísst.*

Stowasser, Römerlyrik, 313.

27. — —́ | —́ — || — —́ Der selbständige Doppeltakt wie vorher, in den andern auf- und absteigender Rhythmus.

Aus seiner Tíefe | *stréckt es sie,* || *wie blut'ge Krállen.*

Freiligrath, Schiffbruch, 8.

28. — —́ | — —́ || —́ — Der selbständige Doppeltakt ist trochäisch, die anderen haben aufsteigenden Rhythmus.

Da hört man klágend | *durch das Róhr* || *die Wélle rinnen.*

Freiligrath, Sobald das Kind sich zeigt, 20.

29. — —́ | —́ — || —́ — Der selbständige Doppeltakt wie vorher, die andern mit auf- und absteigendem Rhythmus.

Horch wie es tőnt | *im Wáldesgrund:* || *ein Hírtenlied!*

(Konstruiertes Beispiel.)

30. —́ — | — —́ || —́ — Der selbständige Doppeltakt wie vorher, die anderen mit ab- und aufsteigendem Rhythmus.

Auch nénn' mich | *meine Frau nicht hárt.* || *So bráv an mir Sie war. . . .*

Stowasser, Römerlyrik 358, Nr. 5 v. 11.

Alle Versarten von 13 bis 30 sind dreitreffig und haben zwei rhythmische Pausen. Parallelismus der rhythmischen Struktur ist vorhanden bei den Typen 13 bis 18. Bei den

übrigen (von 19 bis 30) ist der Parallelismus bzw. die Symmetrie nur teilweise vorhanden. Einen selbständigen Doppelvortakt haben 15, 17, 19 bis 24; einen selbständigen Doppelnachtakt 16, 18, 25 bis 30[1]).

III. Die Versarten der rhythmischen Vierteilung.

(Die komplizierte Zweiteilung.)

Bei allen bis jetzt behandelten Versen mit vollkommener Rhythmisierung war die rhythmische Nachahmung eine totale; sie ging restlos im Verse auf. Es handelt sich um die Nachahmung der rhythmischen Bewegung, des Auf- bzw. Absteigens des Rhythmus innerhalb der rhythmischen Versglieder. Soll eine solche Bewegung überhaupt stattfinden, so gehören dazu Versstücke mit mindestens zwei Hebungen, die wir Doppeltakte genannt haben. Ein Einzeltakt hat keine Bewegung in unserem Sinne, also im Sinne des höheren Rhythmus. Nun ist es sehr wohl möglich, dass die Nachahmung nur teilweise vollendet wird, m. a. W., dass die rhythmische Bewegung hier und da einfach aufhört, und dass doch Gliederungen entstehen, die ästhetisch befriedigen[2]). Die sprachliche Bewegung hat also in diesen Fällen Ruhepunkte, die aber so verteilt sein müssen, dass man wiederum eine Art von Nachahmung eben dieser Ruhepunkte empfinden kann. Wann ein solcher Fall eintreten kann, wurde oben (S. 17, unterer Abschnitt) schon angedeutet, nämlich, wenn beide Vershälften durch so verteilte Pausen belebt werden, dass im ganzen die Gliederung des Verses die Schönheit bewahrt. Es kann sich nur um je eine Pause in den Halbversen handeln, sonst ist keine rhythmische Bewegung höherer Art möglich. Der ganze Vers hat also drei Pausen, die entweder alle gleich sein können an Dauer;

1) Aus den unter a) angeführten Arten lassen sich durch Einsetzung der Mittelpause, also Spaltung des mittleren Doppeltaktes, einige Fälle der nächsten, dritten Gruppe von Versarten ableiten, die dann natürlich nicht zu den unvollkommenen Versen zu zählen sind. Man kann also die betreffenden Fälle nach Belieben als Komplikationen der Dreiteilung oder, wie ich es tue der leichteren systematischen Anordnung wegen, der Zweiteilung auffassen.

2) Vgl. die oben S. 13 zitierte Stelle aus Meumann, Psychologie und Ästhetik des R., pag. 412.



oder von denen zwei gleichlange der dritten, die kürzer oder länger ist als jene, gegenübergestellt werden können. In jedem Falle entstehen zwei Einzeltakte und zwei Doppeltakte. Es hängt von dem Charakter und der Verteilung der Pausen ab, ob die Doppeltakte zusammengehören oder nicht, ob sie also zu dem dritten Takt des Hemistichs, dem Einzeltakt gehören. Natürlich fordert der höhere Rhythmus in allen Fällen unbedingte Bezugnahme der Doppeltakte aufeinander, die Empfindung der Nachahmung der rhythmischen Bewegung des einen Doppeltaktes in dem zweiten. Dadurch wird erst die Einheit des Verses gewahrt. Die Bezeichnung als Versarten der „komplizierten" Zweiteilung ist ohne weiteres klar. Zitelmann (a. a. O., p. 11) unterscheidet den selbständigen von dem unselbständigen Einzeltakt. Diese Unterscheidung würde uns zu weit führen, scheint auch für unseren Vers ziemlich gleichgültig. Denn letzten Endes handelt es sich doch nur darum (auch beim fünffüssigen Jambus), ob die beiden Doppeltakte als solche empfunden und aufeinander rhythmisch bezogen werden, wobei es dann wenig ausmacht, von welcher Dauer die Pause ist, die den dritten Takt des Halbverses von dem Doppeltakt trennt, m. a. W. wie gross oder gering die Selbständigkeit des Einzeltaktes ist.

Die rhythmische Selbständigkeit ist unter allen Umständen vorhanden, der Grad der syntaktischen Selbständigkeit kann darüber vernachlässigt werden; bzw. man kann einen etwaigen Konflikt zwischen beiden Faktoren wieder als Antagonismus auffassen.

Die Versarten dieser Gruppe sind, wie auseinandergesetzt, partiell nachahmend. Wir teilen sie ein nach dem Charakter und der Stellung der Pausen.

a) Vierteilige Verse mit Überwiegen der Mittelpause über die Hemistichpausen.

In den folgenden Beispielen bezeichnet | nicht, wie früher, eine formale Pause, sondern ebenso wie || eine logische, obwohl schwächere.

1. Die rhythmische Bewegung der Doppeltakte und die Stellung der Ruhepunkte (Einzeltakte) wiederholen sich:



31. –́ | — –́ || –́ | — –́ Aufsteigender Rhythmus, beide Einzeltakte sind Vortakte.

Du líebst mich, | *und du géhst?* || *Ich géh,* | *weil ich dich líebe.*

Goethe, Die Mitschuldigen v. 487.

32. –́ | –́ — || –́ | –́ — Absteigender Rhythmus, Einzeltakte wie vorher.

Ein Sárg— | *was zítterst du?* || *sei stárk* | *und fólge mir!*

Freiligrath, Henry 5.

33. — –́ | –́ || — –́ | –́ Aufsteigender Rhythmus, beide Einzeltakte sind Nachtakte.

Now God forbíd! | *A Thíef!* || *and of worst thíeves,* | *the chíef.*

Sidney, Astr. 5. Song, 56.

34. –́ — | –́ || –́ — | –́ Absteigender Rhythmus, Einzeltakte wie vorher.

Trícot fínes down | *if fát,* || *pádding plumps up* | *if léan.*

Browning, Fif. III.

2. Die rhythmische Bewegung der Doppeltakte und die Stellung der Ruhepunkte kehren sich um:

35. –́ | — –́ || –́ — | –́ Auf- und absteigender Rhythmus, die Einzeltakte fungieren als Vortakt und Nachtakt.

Doch néin, | *es ist ein Káhn!* || *und ín ihm schläft,* | *o Lúst!*

Freiligrath, Moses auf dem Nil 28.

36. –́ | –́ — || — –́ | –́ Ab- und aufsteigender Rhythmus, Einzeltakte wie vorher.

Man ságt ihm, | *síng mir doch!* || *Er wird bestürzt* | *und schwéigt.*

Goethe, Laune d. Verl. 421.

37. — –́ | –́ || –́ | –́ — Auf- und absteigender Rhythmus, die Einzeltakte stellen sich dar als Nachtakt und Vortakt.

Wer mag es séin? | *wer íst's?* || *Hier kómmt er!* | *Stráfet ihn!*

Lessing, Henzi 446, verändert.

38. –́ — | –́ || –́ | — –́ Ab- und aufsteigender Rhythmus, Einzeltakte wie vorher.

Áuf wachte der | *und gíng.* || *Doch plötzlich —* | *was geschäh?*

Stowasser, Griechenlyrik, 267.

3. Die rhythmische Bewegung der Doppeltakte wiederholt sich, die Stellung der Ruhepunkte kehrt sich um:

39. –́ | — –́ || — –́ | –́ Aufsteigender Rhythmus, die Einzeltakte fungieren als Vortakt und Nachtakt.

Von Gláse, | *wenn sie seúfzt,* || *und wenn sie trótzt,* | *von Érz!*

Freiligrath, An Louis B. 218.



40. —́ | —́ — || —́ — | —́ Absteigender Rhythmus, Einzeltakte wie vorher.

So grüss', | Ägýptenland, || den Stráhlenden, | sein Kómmen!

Freiligrath, Klänge des Memnon II. 31, verändert.

41. — —́ | —́ || —́ | — —́ Aufsteigender Rhythmus, die Einzeltakte fungieren als Nach- und Vortakt.

Auf euer Wóhl, | ihr Hérrn! || Es scheínt wohl, | dass der Kálte

Freiligrath, In der Nordsee 7.

42. —́ — | —́ || —́ | —́ — Absteigender Rhythmus, Einzeltakte wie vorher.

Medína drauf, | die Stádt, || die stárrend, | húndert spitze
Türm' . . . .

Freiligrath, Fee nnd Peri 95.

4. Die rhythmische Bewegung der Doppeltakte kehrt sich um, die Stellung der Ruhepunkte wiederholt sich:

43. —́ | — —́ || —́ | —́ — Auf- und absteigender Rhythmus, beide Einzeltakte sind Vortakte.

Geschwínd! | Es dreht am Schlóss! — || Behút'! | mein Schwieger-
vater!

Goethe, Die Mitschuldigen 376.

44. —́ | —́ — || —́ | — —́ Ab- und aufsteigender Rhythmus, Einzeltakte wie vorher.

Du Schícksal, | trénntest uns, || und ách! | für meine Sünden

(Ebda. 415.)

45. — —́ | —́ || —́ — | —́ Auf- und absteigender Rhythmus, beide Einzeltakte sind Nachtakte.

Und Aphrodíte, | síeh, || die sílberfüss'ge, | náhm

Stowasser, Griechenlyrik 96.

46. —́ — | —́ || — —́ | —́ Ab- und aufsteigender Rhythmus, Einzeltakte wie vorher.

Dem Írrlicht ähnlich, | dás, || wie es entstéht, | verglúht.

Freiligrath, Der Rufer an der Rhone 6.

b) Vierteilige Verse mit Überwiegen der Hemistichpausen über die Mittelpause.

In den eben behandelten Versen empfindet man vor allen Dingen eine rhythmische Zweiteilung, die dadurch kompliziert ist, dass sich in jedem Hemistich eine Bewegung des Rhythmus und ein Ruhepunkt des Rhythmus wahr-

nehmbar machen. Diese Verse erhalten dadurch ihre rhythmische Einheit, dass sowohl Bewegung als Ruhepunkt des Rhythmus des ersten Hemistichs im zweiten entweder in wiederholender oder in umkehrender Weise nachgeahmt werden. Vom Standpunkt der rhythmischen Bewegung im engeren Sinne, d. h. unter Ausschluss der rhythmischen Ruhepunkte, sind diese Verse partiell nachahmend; vom Standpunkt der rhythmischen Bewegung im weiteren Sinne, unter Einschluss der Ruhepunkte also, sind sie total nachahmend.

In den nun noch zu besprechenden Versen bilden die beiden Doppeltakte eine solch enge Einheit, dass ein viertaktiges Versstück entsteht, welches schön gegliederte Bewegung des Rhythmus enthält und am Anfang und Ende je durch einen Versteil ohne rhythmische Bewegung eingerahmt wird.

Schema: —||— — — —||—.

Man könnte weiter an das Schema — — || — | — || — — denken. Dies besteht aber in Wirklichkeit nicht zu Recht, denn entweder schliessen sich Takt drei und Takt vier, die beiden Ruhepunkte, da sie doch nebeneinander stehen, zu einer grösseren Ruhephase zusammen, dann bekommen wir drei Doppeltakte mit oder ohne Treffabstufung des mittleren; oder sie bleiben Einzelruhepunkte für das Vorhergehende bzw. Nachfolgende, dann erhalten wir eine schon dagewesene Art von dem allgemeinen Schema — —|—||—|— —.

Es bleiben also nur Verse mit langer (logischer) Pause hinter dem ersten und fünften Takt und mit kurzer (formaler) Pause hinter Takt drei.

Das gibt folgende Arten:

47. —́ || — —́ | — —́ || —́ Aufsteigender Rhythmus in beiden Doppeltakten.

Die Hórte, || die man eínst | in dich versénkt, || die Trúhn

Freiligrath, An das Meer 20.

48. —́ || —́ — | —́ — || —́ Absteigender Rhythmus in den Doppeltakten.

Von Wúndern; || íst nicht auch | die Pérl', o Meer, || dein Kind?

Freiligrath, ebda. v. 11.

49. —́ || — —́ | —́ — || —́ Auf- und absteigender Rhythmus in den Doppeltakten.

Ihr tóbt ja, || dass das Haús | den Eínsturz droht! || So schállte

Freiligrath, In der Nordsee 37.



50. —́ || —́ — | — —́ || —́ Ab- und aufsteigender Rhythmus in den Doppeltakten.

O kómm! || *geréttet sei* | *die holde Júngfrau,* || *díe*

Freiligrath, Fee und Peri 120.

Die beiden letzten Arten sind symmetrisch und etwa zu vergleichen mit den beiden symmetrischen Formen des fünffüssigen Verses bei Zitelmann (pag. 23).

Alle Versarten der rhythmischen Vierteilung haben drei Pausen und vier Treffe. Parallelismus ohne Symmetrie findet sich bei den Typen 31 bis 34, Parallelismus und Symmetrie zu gleicher Zeit bei keiner Art, Symmetrie ohne Parallelismus bei den Typen 35 bis 38, 49, 50.

Tabelle der vollkommenen Versformen.

In der folgenden Tabelle sind alle Schemata der Versarten mit vollkommener Rhythmisierung, die sich aus dem iambischen Sechsfüssler durch die Hülfsmittel der Betonung (Hebungsabstufung) und Pause ableiten lassen, zusammengestellt.

A) Rhythmische Zweiteilung.

1. — — —́ | — — —́
2. — —́ — | — —́ —
3. —́ — — | —́ — —
4. — —́ —́ | — —́ —́
5. —́ — —́ | —́ — —́
6. —́ —́ — | —́ —́ —
7. — — —́ | —́ — —
8. —́ — — | — — —́
9. — —́ —́ | —́ —́ —
10. —́ —́ — | — —́ —́
11. — —́ — | —́ — —́
12. —́ — —́ | — —́ —

1 bis 12 mit totaler Nachahmung.

1 bis 6 mit wiederholender, 7 bis 12 mit umkehrender Nachahmung.

Parallel in ihren rhythmischen Gliedern ohne gleichzeitige Symmetrie sind 1, 3, 4, 6.

Symmetrisch und parallel sind 2, 5. Weder symmetrisch noch parallel, sondern in ihren Gliedern einfach konträr sind 11, 12.

Alle haben eine Pause.

Zweitreffig sind 1 bis 3, 7, 8; dreitreffig 11, 12; viertreffig 4 bis 6, 9, 10.

B) Rhythmische Dreiteilung.

13. — —́ | — —́ | — —́
13a. — —́ || — —́ || — —́
14. —́ — | —́ — | —́ —
14a. —́ — || —́ — || —́ —
15. — —́ || — —́ | — —́
16. — —́ | — —́ || — —́
17. —́ — || —́ — | —́ —
18. —́ — | —́ — || —́ —
19. — —́ || —́ — | —́ —
20. — —́ || —́ — | — —́
21. — —́ || — —́ | —́ —
22. —́ — || — —́ | — —́
23. —́ — || — —́ | —́ —
24. —́ — || —́ — | — —́
25. —́ — | —́ — || — —́
26. —́ — | — —́ || — —́
27. — —́ | —́ — || — —́
28. — —́ | — —́ || —́ —
29. — —́ | —́ — || —́ —
30. —́ — | — —́ || —́ —

13 bis 30 mit totaler Nachahmung, alle sind dreitreffig.

13, 14 haben zwei rhythmisch gleichwertige Pausen, 15 bis 30 haben zwei rhythmisch ungleichwertige Pausen (eine formale Pause und eine logische Pause).

15, 17, 19 bis 24 mit Doppelvortakt; 16, 18, 25 bis 30 mit Doppelnachtakt.

Wiederholende Nachahmung bei 13 bis 18, umkehrende bei 19 bis 30.

C) Rhythmische Vierteilung.

31. —́ | — —́ || —́ | — —́
32. —́ | —́ — || —́ | —́ —
33. — —́ | —́ || — —́ | —́
34. —́ — | —́ || —́ — | —́
35. —́ | — —́ || —́ — | —́
36. —́ | —́ — || — —́ | —́
37. — —́ | —́ || —́ | —́ —
38. —́ — | —́ || —́ | — —́
39. —́ | — —́ || — —́ | —́
40. —́ | —́ — || —́ — | —́
41. — —́ | —́ || —́ | — —́
42. —́ — | —́ || —́ | —́ —
43. —́ | — —́ || —́ | —́ —
44. —́ | —́ — || —́ | — —́
45. — —́ | —́ || —́ — | —́
46. —́ — | —́ || — —́ | —́
47. —́ || — —́ | — —́ || —́
48. —́ || —́ — | —́ — || —́
49. —́ || — —́ | —́ — || —́
50. —́ || —́ — | — —́ || —́

31 bis 50 haben je drei rhythmische Pausen, von denen zwei gleichwertig sind.

Alle sind viertreffig. Die Nachahmung der Bewegung ist eine partielle, und zwar wiederholend bei 31 bis 34, 39 bis 42, 47, 48; umkehrend bei 35 bis 38, 43 bis 46, 49, 50.

Zwei Vortakte haben 31, 32, 43, 44; zwei Nachtakte 33, 34, 45, 46. Einen ersten Vortakt und einen zweiten Nachtakt haben 35, 36, 39, 40, 47 bis 50. Einen ersten Nachtakt und einen zweiten Vortakt haben 37, 38, 41, 42.

Symmetrisch sind 35 bis 38, 49, 50.

Parallel ohne Symmetrie sind 31 bis 34.

IV. Rhythmisch unvollkommene Verse.

Die beschriebenen fünfzig Versarten des iambischen Sechsfüsslers sind solche von vollkommener Rhythmisierung, denn sie verwenden beide Mittel der rhythmischen Gliederung, die Betonung und die Pause, in der richtigen Weise. Wo sich diese Hilfsmittel also falsch angewendet finden, können wir von minder vollkommenen oder unvollkommenen Versen reden. Und zwar lassen sich auch hier wieder alle Arten vorausbestimmen. Die Unterscheidung ergibt sich, je nachdem die Fehlerquelle in dem einen oder dem anderen rhythmischen Hilfsmittel, oder in beiden zugleich liegt. Daraus entsteht aber durch Kombination und Variation eine solche Menge unvollkommener Versarten, dass man von einer vollständigen Zusammenstellung und Beschreibung derselben Abstand nehmen kann, zumal in jedem Falle leicht zu entscheiden ist, warum ein Vers keine rhythmische Gliederung hat. „Rhythmisch unvollkommen ist ein Vers, wenn seine Sinngliederung eine rhythmische Gliederung überhaupt nicht zulässt" (Zitelmann p. 11). Genauer: „Rhythmisch unvollkommen oder fehlerhaft ist ein Vers, wenn seine gedankliche Gliederung eine rhythmisch vollkommene oder fehlerlose Gliederung nicht zulässt", oder „wenn ein Widerspruch zwischen der gedanklich notwendigen und der rhythmisch geforderten Gliederung vorliegt" (ebda., p. 29).

Es handelt sich selbstverständlich nur um metrisch fehlerlose Verse.

Demnach gibt es zwei Gruppen solcher unvollkommener Verse. Bei der ersten fehlt die rhythmisch notwendige Betonung, bei der zweiten die rhythmisch notwendige Pause. Bei der ersten Gruppe können aber auch mehr Treffe vorhanden sein, als dem Rhythmus erträglich ist, und bei der zweiten Gruppe können durch die Sinngliederung mehr Pausen eintreten, als die rhythmische Gliederung zulässt. Beide Gruppen können sich ferner miteinander mischen. Natürlich haben alle rhythmischen Fehler möglicherweise ästhetische Berechtigung. (Vgl. die rhythmische Analyse der englischen Alexandrinerdichtungen im 2. Teile.)

Welchen vollkommenen Typus man einem unvollkommenen Verse als seiner schöneren Form zugrunde legen





will, ist oft nicht ohne weiteres deutlich. Dadurch, dass man Fehler in verschiedene Arten vollkommener Verse einführt, kann man sehr wohl auf gleiche Arten unvollkommener Verse hinauskommen. Umgekehrt lässt sich oft ein unvollkommener Vers auf verschiedene vollkommene Typen zurückführen. Die Entscheidung ist wohl nicht immer ohne subjektive Willkür möglich; den Ausschlag geben jedoch in jedem Falle die syntaktische Konstellation und die Möglichkeit, aus den fehlerfreien Stellen eines Verses auf den ihm zugrunde liegenden vollkommenen Typus schliessen zu können. Auch aus diesem Grunde muss auf eine vollständige Darstellung der unvollkommenen Versarten verzichtet werden.

Im Folgenden soll nur von den unvollkommenen Versen der rhythmischen Zweiteilung ausführlicher die Rede sein, weil sie am häufigsten vorkommen und das meiste ästhetische Interesse in Anspruch nehmen (vgl. darüber den 2. Teil). Für diejenigen der Drei- und Vierteilung mögen einige Hinweise genügen.

a) Unvollkommene Versarten der rhythmischen Zweiteilung.

1. Fehler der Betonung.

Alle anderen Arten der Kombination zweier in sich einheitlicher Tripeltakte als die zwölf angegebenen sind rhythmisch unvollkommen. Das rhythmische Wohlgefühl, das durch die Schönheit des rhythmischen Parallelismus und der rhythmischen Symmetrie hervorgerufen wird, erleidet durch Trübungen eben dieser Faktoren eine mehr oder minder schwerwiegende Einbusse. Der Grund dafür, wie leicht einzusehen ist, liegt darin, dass die Nachahmung des ersten rhythmischen Gliedes im zweiten Gliede nur unvollständig wiederholend bzw. umkehrend ist.

Da der einheitliche Tripeltakt für sich sechs verschiedene Gestalten annehmen kann und die Fehlerquelle sowohl im ersten und im zweiten Tripeltakt, als auch in beiden zugleich enthalten sein kann, so gibt das 24 mögliche Fälle.



Die Verse, bei denen im Tripeltakt überhaupt keine rhythmische Bewegung stattfindet, also bei drei gleich starktreffigen Hebungen des Hemistichs, übergehe ich, weil sie keine praktische und ästhetische Bedeutung haben.

Am leichtesten ist der Fehler, wenn sich diejenigen Formen des Tripeltaktes miteinander kombinieren, die am ähnlichsten gebaut sind, also wenn sich mit teilweiser oder unvollständiger, wiederholender Nachahmung verbinden der Anapäst mit dem Antibacchius, der Daktylus mit dem Bacchius; und mit umkehrender Nachahmung der Anapäst mit dem Bacchius und der Daktylus mit dem Antibacchius. Denn für den rhythmischen Eindruck gröberer Art entscheidet allein, ob der Rhythmus steigt oder fällt. Der Fehler besteht also in dem Verweilen des Rhythmus in der Höhe oder Tiefe; oder, von der anderen Seite aus betrachtet, in dem voreiligen und dem verspäteten Steigen bzw. Fallen des Rhythmus. Die Schemata der hier zunächst genannten, fehlerhaften Kombinationen sind:

51.*[1]) — — —́ | — — —́ anapästischer und antibacchischer Tripeltakt. Es ist die unvollkommene Form des Typus 1 oder 4, je nachdem man den zweiten oder den ersten Tripeltakt als mit dem Fehler behaftet ansehen will.

Bei dem ein erstes Já | mich an dein Hérze bánd.

Günther, Ged. 7, 32.

52.* — —́ —́ | — — —́ umgekehrt wie vorher.

Schritt mit des Ménschen Sóhn | in einer Karawáne.

(Konstruiertes Beispiel.)

53.* —́ — — | —́ —́ — daktylischer und bacchischer Tripeltakt.

Vgl. die vollkommenen Typen 3 und 6.

Híer war es, wo sie mich | mit Klée und Quéndel warf.

Günther, 2, 9.

54.* —́ —́ — | —́ — — umgekehrt wie vorher.

Den Säbel schmíeden sah, | verstéht die Rede nicht.

Freiligrath, Diwan der Ereignisse 47.

51* bis 54* kann man als nachahmende Verse mit unvollkommener Wiederholung bezeichnen. Die folgenden vier,

1) Die rhythmisch unvollkommenen Verstypen sind durch ein * von den einwandfreien unterschieden.



55* bis 58*, sind nachahmende mit unvollkommener Umkehrung.

55.* — — —́ | —́ —́ — anapästischer und bacchischer Tripeltakt.

Zu vergleichen sind die vollkommenen Typen 7 und 9.

Noch nímmt der Körper zú | nach dríttem Wóchbegínne.

Stowasser, Griechenlyrik 4, 5.

56.* —́ —́ — | — — —́ umgekehrt wie vorher.

Betrübt dich Flávia? | Sie ist ja nicht mehr déin.

Günther, 2, 12.

57.* —́ — — | — —́ —́ daktylischer und antibacchischer Tripeltakt.

Vgl. die Typen 8 und 10.

Als Seúfzer ich vor dich | in diesen Bríef verschlíesse.

Günther, 7, 3.

58.* — —́ —́ | —́ — — umgekehrt wie vorher.

Dass er mit Rúhm im Kámpf | gefállen mochte sein.

(Konstruiertes Beispiel.)

Schwerer wiegt der Fehler, wenn sich zwei Tripeltakte miteinander kombinieren, die sich in ihrem rhythmischen Gefüge fremder einander gegenüberstehen, als das bei den Formen 51* bis 58* der Fall ist. Es sind die Verbindungen des Amphibrachys und des Kretikus mit dem Anapäst, Daktylus, Antibacchius und Bacchius. Hier ist von einer Ähnlichkeit der Nachahmung nicht mehr die Rede, weder im wiederholenden noch im umkehrenden Sinne. Die Tripeltakte stehen einander rhythmisch fremd gegenüber, dadurch verlieren diese Verse jegliche rhythmische Einheit, mögen die beiden Teile für sich genommen auch noch so schön sein [1]).

1) Die acht Arten 67* bis 74* scheinen wieder keinen grossen rhythmischen Fehler zu enthalten. Ihre Teile sind schön, und das täuscht über den Fehler hinweg: sie entbehren genau so gut der rhythmischen Verseinheit wie die Arten 59* bis 66*. Bei allen Versen der Formen 59* bis 74* hat man wirklich den Eindruck, als seien einfach zwei rhythmische Reihen nebeneinander gestellt, die sich zu keiner inneren rhythmischen Einheit zusammenschliessen. Es sind jedesmal Gruppen von dreitaktigen Versen, couplet-artig verbunden, wobei sich aber der durch die Treffabstufung gegebene höhere rhythmische Bau des einen Kurzverses nicht in dem anderen widerspiegelt.

Wenn nun doch die Verse 67* bis 74* den Eindruck der Schönheit und Einheit machen, so findet das sienen Grund darin, dass man un-

Die Schemata sind:

59.* — — —́ | — —́ — anapästischer und amphibrachyscher Tripeltakt. Als einziges vollkommenes Urbild lässt sich, wie bei allen Formen von 59* bis 74*, keiner der Typen 1 bis 12 angeben. Man kann den Fehler bei allen in beiden Tripeltakten suchen und, wie leicht erklärlich, in jedem der drei Takte dieser Tripeltakte.

In welchem unser Küss | oft sichre Zúflucht fand.

Günther, 7, 30.

60*. — —́ — | — — —́ umgekehrt wie vorher.

Dem hohen Wéihetag — | er trete bald heréin.

Goethe, Faust[2] IV, 7, 31.

61.* — — —́ | —́ — —́ anapästischer und kretischer Tripeltakt.

An ihrem prächt'gen Gúrt | hing wímmernd die Sultáne.

Freiligrath, Im Herbst 29.

62.* —́ — —́ | — — —́ umgekehrt wie vorher.

Ihr Kláusner auf der Sée, | die ihr zwar schlecht zu béten Wisst . . . .

Freiligrath, Florida of Boston 27.

---

bewusst die Treffabstufung in den Tripeltakten den Forderungen des höheren Rhythmus adaptiert. Das geschieht meist unter Zuhilfenahme der sog. schwebenden Betonung oder auch durch das Mittel der Intonation, indem man nämlich die durch den Rhythmus geforderte starktreffige Hebung durch ein Höher oder Tiefer der Tonlage heraushebt (je nachdem man die Emphase durch hohen oder tiefen Ton hervorbringt, was bekanntlich nach den Dialekten wechselt), oder die durch den Rhythmus geforderte schwachtreffige Hebung entsprechend durch das Mittel der verschiedenen Tonhöhe abschwächt.

Die Tatsache dieser Anpassung bildet einen Beweis für die Wirklichkeit des höheren Rhythmus. Drei Beispiele mögen statt vieler als Belege dienen:

1. *Und wiéder ist es Hérbst. Die alten Túrme traúern.*

Hier neigt man dazu, nach dem Schema — — —́ | — — —́ zu lesen oder auch *alten Türme* mit schwebender Betonung:

Adaption an das Schema —́ — —́ | —́ — —́.

2. *Der Überwúndne fiél zu stéts erneutem Spótt.*

Hier dämpft man *stets* ab und lässt dafür *erneutem* stärker hervortreten, wodurch Anpassung an das Schema — —́ —́ | — —́ —́ stattfindet.

3. *Viel éher wird der Ménsch im Múnde Feúer halten.*

Hier dämpft man *im Munde*, wodurch der Vers aufgefasst wird als —́ — —́ | — —́ —.



63.* –́ – – | – –́ – daktylischer und amphibrachyscher Tripeltakt.

Die Wáffe liess er sich | an seinen Gürtel binden.

Freiligrath, Schwertfeger von Damaskus, 7.

64.* – –́ – | –́ – – umgekehrt wie vorher.

Erhebt verschléiert sich | die Mórgensonne schon.

(Konstruiertes Beispiel.)

65.* –́ – – | –́ – –́ daktylischer und kretischer Tripeltakt.

Ein Héerstrassgraben ist | die léidige Cäsúr.

Freiligrath, Der Alexandriner, 14.

66.* –́ – –́ | –́ – – umgekehrt wie vorher.

Die Stírn des Blattes ziert, | ein Sínnbild ernst und schlicht.

Freiligrath, Diwan der Ereignisse, 50.

67.* – –́ – | – –́ –́ amphibrachyscher und antibacchischer Tripeltakt[1]).

Was ich euch zúgedacht | in dieser érnsten Stúnde.

Goethe, Faust [2], IV, 6, 9.

68.* – –́ –́ | – –́ – umgekehrt wie vorher.

Die Erd' empfíng, gebár. | Da hub zu säuseln an

Stowasser, Römerlyrik, 405, 16, 18.

69.* –́ – –́ | – –́ –́ kretischer und antibacchischer Tripeltakt.

Und wiéder ist es Hérbst. | Die alten Türme tráuern.

Freiligrath, Im Herbst, 7.

70.* – –́ –́ | –́ – –́ Umkehrung von 69*.

Der Überwúndne fiel | zu stéts erneutem Spótt.

Goethe, Faust [2] IV, 6, 5.

71.* – –́ – | –́ –́ – amphibrachyscher und bacchischer Tripeltakt.

Ihr seid benéidenswert! | Zu állen Tágeszeiten

Freiligrath, Am Kongo 19.

72.* –́ –́ – | – –́ – Umkehrung von 71*.

Tunéser Sánd umweht | der Pferde Máhnenhaar.

Freiligrath, Scheik am Sinai, 15.

73.* –́ – –́ | –́ –́ – kretischer und bacchischer Tripeltakt.

Viel éher wird der Mènsch | im Múnde Féuer halten

Stowasser, Römerlyrik, 405, 16, 1.

---

1) Sieh Fussnote Seite 36 und 37.

74.* _′ _′ — | _′ — _′ Umkehrung von 73*.
Zum Kreúz erwéitert sich | das wáchsende Gebǻude.
Goethe, Faust [2] IV, 7, 27.

2. Fehler der Pause.

Wir sahen, dass bei den Arten der Zweiteilung die Mittelpause so gering an Dauer sein kann, wie sie will: wenn beide Tripeltakte einander vollkommen nachahmen, so wird sie rhythmisch, d. h. im höheren Sinne rhythmisch empfunden. Ein Vers ohne rhythmische Mittelpause ist meistens ein Vers der rhythmischen Dreiteilung, wie z. B.:

Might tender make, | yet nought herein | they will prevail.
So schnäufelt er | und hebt die Hüflein, | springt und kommt.
Erschlossen hätte, | doch aus Furcht | vor seinem Herrn.

Ein Vers ist also deshalb noch nicht unvollkommen, weil ihm die Mittelpause fehlt.

Eine zweite Gruppe unvollkommener Verse der Zweiteilung entsteht nun, wenn sich bei vorhandener Mittelpause noch solche Pausen einstellen, welche die Einheit eines der Tripeltakte aufheben. Werden beide Tripeltakte gleichzeitig durch Pausen zertrennt, so besteht wieder die Möglichkeit der schönen Gliederung, dann kann der höhere Rhythmus wieder vorhanden sein, und wir bekommen Arten der komplizierten Zweiteilung. Wenn nun ein Tripeltakt durch eine Pause zerrissen wird, zerfällt er in einen Einzel- und einen Doppeltakt, wobei der Einzeltakt immer treffig ist, geradeso wie Zitelmanns „selbständiger Einzeltakt“.

Demnach ergeben sich folgende 16 weitere Arten unvollkommener Verse. Ich belege nur einige Schemata willkürlich:

75.* — _′ | _′ | — _′ _′ 76.* — _′ _′ | — _′ | _′.
Vgl. die vollkommene Art 4.

77.* _′ | — _′ | _′ — _′
Für éwig. || Viel bedárf's | zu würd'ger Unterháltung.
Goethe, Faust [2] IV, 7.

78.* _′ — | _′ | _′ — _′
Am Úfer liegen. | Hált! | Verstúmmt ist der Refráin.
Freiligrath, Florida of Boston, 45



79.* –́ — –́ | –́ | — –́
Héut wird mein Wunsch erfǘllt. | *Wä́rt nur,* | *ich will dich léhren*
Goethe, Laune d. V. 395.

80.* –́ — –́ | –́ — | –́ Vgl. zu 77* bis 80* den Typus 5.

81.* –́ | –́ — | –́ –́ —
Zu séhn, | *dass mä́ncher ihr* | *beim Tä́nz die Hä́nde drückt.*
Goethe, Laune d. V. 444.

82.* –́ –́ — | –́ | –́ — Zu 81*, 82* vgl. den Typus 6.

83.* — –́ — | –́ | — –́
Der auf des Pýlades | *Sä́atlande,* | *reichbeglǘckt*
Stowasser, Griechenlyrik, 103.

84.* — –́ — | –́ — | –́ Vgl. zu 83*, 84* den Typus 11.

85.* –́ | — –́ | — –́ —
Wíllst du denn, | *dass mein Hérz,* | *von deiner Líebe voll*
Goethe, Laune d. V., 404.

86.* –́ — | –́ | — –́ — Zu 85*, 86* vgl. Typus 12.

87.* — –́ | –́ | –́ –́ —

88.* — –́ –́ | –́ | –́ —
Und was mein Bríef hier bríngt, | *ihr wísst es,* | *éhe nur*
Stowasser, Römerlyrik, 358.

Vgl. zu 87*, 88* den Typus 9.

89.* –́ | –́ — | — –́ –́
Genúg, | *ich fǘhle schon,* | *wie sich mein Sínn erhöht.*
Goethe, Faust [2] IV, 7, 35.

90.* –́ –́ — | — –́ | –́ Zu 89*, 90* vgl. den Typus 10 [1]).

3. Vermehrte Fehler.

Dem höheren Rhythmus am meisten entfremdet sind Verse, in denen sich die Fehler der ersten mit denen der zweiten Gruppe kombinieren, ferner Verse, in denen jede Hebungsabstufung fehlt, oder bei denen zwei Pausen in einer Vershälfte stehen, während die andere Hälfte nur eine oder gar keine Pause aufweist. Das gibt eine Unmenge neuer Möglichkeiten, deren Aufzählung und schematische

1) Da man dazu neigt, zwischen zwei nebeneinanderstehenden, starktreffigen Hebungen eine Pause eintreten zu lassen, sind die Formen 75*, 76*, 81*, 82*, 87* bis 90* leicht an die vollkommenen Typen der rhythmischen Vierteilung zu adaptieren.

Darstellung zu weit führen und zwecklos sein würde. Zur Erläuterung mögen nur ein paar willkürlich herausgegriffene Belege dienen:

Noch von dem Tánz bewégt, | *und súcht dich*; | *ihre Blícke*
Goethe, Laune d. V. 435.

Ich múss, | *ich líebe dich.* | *Díe Líebe lehrt mich klágen.*
Ebda. 305.

Schon gút! | *Wir wollen séhn!* | *Schon lánge wünscht' ich mir*
Ebda. 393

Gesámmelt, | *jédermann* | *sich überlégen mag.*
Goethe, Faust[2] IV, 6.

Lass sie den Vórzug sehn, | *den dú —* | *Ich dánke dir.*
Goethe, Laune d. V., 292.

In diesen fünf Versen ist jedesmal eine fehlerhafte Betonung mit einer fehlerhaften Pause verbunden.

Freúnd! | *Hénzi!* | *noch umsónst? Hénzi!* | *Vergebnes Fléhen!*
Lessing, Henzi, 44.

Das breite Tál dann selbst | *mit Wiésen,* | *Gaúen,* | *Gründen*
Goethe, Faust[2] IV, 7.

Der erste Vers dürfte nur vier, der zweite nur drei Treffe haben.

Warúm? | *Wér?* | *Wo bín ich?* || *Zum Glück.* | *Ein Ménsch.* | *Auf Érden.*
Lessing, Religion, 45.

Hier sind die drei ersten Takte drei Fragen, die drei zweiten die Antworten darauf. In jeder Vershälfte sind ein Treff und eine Pause zu viel. Ein vollständigerer Mangel des höheren Rhythmus ist nicht möglich.

b) Hinweis auf die unvollkommenen Versarten der rhythmischen Dreiteilung.

Fehler der Betonung liegt vor, wenn zwei zusammengehörende Takte ohne rhythmische Bewegung, also ohne Treffabstufung ihrer Hebungen sind. Die Zusammengehörigkeit dieser beiden Takte oder die Forderung, dass sie einen Doppeltakt bilden müssten, ergibt sich aus der rhythmischen Struktur der vier übrigen Takte. Fehler der Pause ergeben sich ebenfalls aus dem Gesamtbilde des Verses. Die Doppeltakte dürfen nicht durch Pausen zerrissen sein.



Beispiele für Fehler.

Im ersten Doppeltakt:

Da siehst du, zahllos | wie der Sánd, | auf den sie tréten,

Freiligrath, Schwertfeger von Damaskus, 25.

Im zweiten Doppeltakt:

Mit heil'gem Stráhl | dein Reich, das sündige, | zu vernichten,

Goethe, Faust[2] IV, 7.

Uns nichts den Tág; || man lacht, man ruft, | die Mutter zittert.

Freiligrath, Übers. aus Hugos Herbstblättern, 11.

Im dritten Doppeltakt:

Sieg nun zur Sée! || Das Land ist déin bereits. Hier hast

Stowasser, Römerlyrik, 180.

c) Hinweis auf die unvollkommenen Versarten der rhythmischen Vierteilung.

Es genügt, hervorzuheben, dass bei den Versarten mit Übergewicht der Mittelpause die Nebenpausen immer zu zweien auftreten müssen, sonst gibt es Verse von der Art der unvollkommenen Formen der Zweiteilung. Bei den Versarten mit Übergewicht der beiden Hemistichpausen muss sich das viertaktige Mittelstück in zwei Doppeltakte gliedern lassen, es darf also weder gleiche Treffstärke von vier oder drei Hebungen dieses Versteiles herrschen, noch darf es hinter dem zweiten und vierten Takt durch eine Pause zerrissen werden. In allen diesen Fällen ist kein höherer Rhythmus mehr vorhanden.

Einige Beispiele:

Doch léider! || Gott dem Hérrn, | dem Vater Pápst | zum Hóhn.

Goethe, Faust[2] IV, 7.

Die Pause hinter *Papst* müsste länger sein als die hinter *Herrn.*

Ich will! || Was drückt mir so | die bange Brúst zusámmen.

Goethe, Laune d. V., 353.

Der Fehler ist derselbe als im Vers vorher.

Of Sáxons, || whom he for his sáfety || implóyes.

Spenser, Fairie Queene II, 10, 64.

Die beiden Takte *whom he for* sind nicht abgestuft, bilden also keinen Doppeltakt.



V. Anhang:

Ästhetischer Charakter der rhythmischen Hauptformen. Stilistische Merkmale.

Bevor ich mich der Betrachtung von Versen im Zusammenhang zuwende, gilt es noch, festzustellen, in welcher Beziehung die einzelnen Formen des höheren Rhythmus zu den allgemeinen Gemütszuständen und Gemütsbewegungen stehen. Ferner sind einige Zusammenhänge zwischen den rhythmischen Formen und dem Satzstil hervorzuheben.

Natürlich ist die ästhetische Interpretation von Versen in hohem Masse von ihrem Gedankeninhalt abhängig. Doch werden zum Ausdruck gewisser Stimmungsgehalte lange nicht alle rhythmischen Formen im gleichen Masse verwendet.

Als allgemeinstes Gesetz kann hier nur gelten, dass beim guten Versdichter Gedankengehalt, Stimmungsgattung und rhythmische Form sich so miteinander decken, dass es scheint, eins sei für das andere geschaffen.

Im einzelnen ist bei solchen Interpretationen dem subjektiven Empfinden ein weiter Spielraum gelassen. Erst wenn auch andere ihre Eindrücke dargelegt haben, kann versucht werden, durch Vergleichung und gegenseitige Assimilation solchen Erörterungen einen gewissen Grad von objektiver Geltung zu verschaffen.

Die folgenden Bemerkungen wollen deshalb nur meine persönlichen Eindrücke formulieren und machen keinen Anspruch auf allgemeine, wissenschaftliche Gültigkeit.

Von der ästhetischen Bedeutung einzelner, unvollkommener Versarten wird hier und da bei einem konkreten Fall, also im zweiten Teil erst, die Rede sein.

a) Zu den Formen der Zweiteilung.

Ich unterscheide zunächst die parallelen von den konträren Typen, wobei mit parallel der Parallelismus (unter Ausschluss der gleichzeitigen Symmetrie — ausgenommen die Typen 2 und 5 —) der rhythmischen Nachahmung,



d. h. Wiederholung der rhythmischen Bewegung; und mit konträr die Symmetrie (unter Ausschluss des gleichzeitigen Parallelismus) der rhythmischen Nachahmung, d. h. Umkehrung der rhythmischen Bewegung bezeichnet werden soll.

Die parallelen Typen sind am meisten gefällig, weil am leichtesten rhythmisch zu empfinden. Hingegen bieten die konträren Typen durch die grössere Mühe der rhythmischen Auffassung einen eigentümlichen Reiz: sie sind ästhetisch interessanter. Das Hauptmoment der befriedigenden Gliederung ist, dass die Teile leicht in Beziehung zu einander gesetzt werden können und so den Eindruck eines rhythmisch schön gegliederten, einheitlichen Ganzen vermitteln.

Als Beispiele dieser Unterscheidung werden das folgende Verse deutlich machen.

´ — ´ | ´ — ´

Und wieder nun hináb, | wühl' aúf den heissen Sánd!
Und wieder ist es Hérbst — Entblättert stehn die Bäume,
Befeúchtet hat der Haúch des Nébels ihre Máuern
Umsäuselt hat das Wéhn des Lénzes meine Wángen.

Der Rhythmus ist meist aufsteigend, die Empfindung ruhig, beschaulich. Es ist dies die Form der massvollen Betrachtung, die aber durch das Betonen des ersten Taktes in jedem Hemistich eine dialektische Note oder Schärfe erhält. Dadurch wird das Ganze schleppend, bedächtig, zum Ausdruck der Schwermut geeignet. Auch das Steife, Förmliche, Zeremonielle erhält hier eine passende Form. Vgl. z. B. das Vorherrschen dieses Typus in den beiden Alexandrinerscenen des Goetheschen Faust (2. Teil. IV, 6 u. 7).

— ´ — | — ´ —

Um die verwítternden sieht man die Dóhlen schwirren.
Und zu der Ähnlichkeit nichts als das Lében fehlt.
Soviel ich ráten kann und aus der Néigung spüre.
Wie endlich állzuscharf das Messer schártig macht.

Dieser Typus neigt im Gegensatz zum vorigen mehr zum Ausdruck einer heftigen Leidenschaft; er hat einen springenden, frischen, energischen Charakter, eignet sich also zum Mittel für die wilden Gemütsbewegungen der Freude, des Trotzes, des Zorns, der Unlust und dergl.

— — —́ | — — —́ ;   — —́ —́ | — —́ —́

Ich sah auf ihrem Háupt die weiss und rote Féder.
Durch meinen schweren Féhl bin ich so tief erschréckt.
Ich sah der Wúste Bránd und ihrer Kórner Dúrsten.
Die Erde schláft und rúht, ich aber wách' und tráume.

Hier liegt rein aufsteigender Rhythmus vor, beim ersten Typus schnell, eilend, unruhvoll, beim zweiten mehr bedeutungsvoll, pointiert. Die beiden Hebungen am Ende erhöhen die Kraft des Ausdrucks. Auch der Reim steigert in diesen Fällen sehr die Empfindung.

—́ — — | —́ — — ;   —́ —́ — | —́ —́ ⏑

Aus Wólken wirst du sie herníedersteigen sehen.
Einhér schon fláttern sie vom káhlen Vórgebirge.
Gebeúgtes, zúckendes, zerríssnes Múttetherz.
Knówledge might píty win, and píty gráce obtain.

Das Absteigen des Rhythmus, ohne dass er sich wieder aufrichtet, widerstrebt dem Charakter des Verses, wie der Sprache überhaupt. In der ungebundenen sowohl als der gebundenen Rede liegt der Schwerpunkt des Sinnes und der Empfindung nach dem Ende hin; auf das Ende zu konzentrieren sich die Akzente [1]). Diese absteigenden Formen bieten daher etwas Ungewöhnliches, Hartes, Kaltes, Wuchtiges. Ärger, Trotz, Schrecken kommen in ihnen sehr gut zum Ausdruck. Sie sind daher in der Reflexionspoesie äusserst selten. Wo wir sie antreffen, haben sie meist den Charakter der Interjektion, des Stichworts, des Themas für das Folgende.

Ästhetisch interessanter als die parallelen sind die konträren Typen:

— —́ — | —́ — —́ ;   —́ — —́ | — —́ —

Am besten ist die Cäsur möglichst leicht, damit das Überraschende der Umkehrung desto deutlicher hervortritt. Von Monotonie kann keine Rede sein.

Dem dürren Láube gleich verwéhen meine Tráume.
Ich pflanzte blútbefleckt die flátternden Standárten.
Ich sah sie báumen sich, geschaukelt auf dem Rachen.

1) Vgl. Lang, Zur Lehre von dem Zusammenhang der Wortfolge mit dem Tonfall, p. 472; A. Western, On Sentence-Rhythm and Word-Order in Modern English, p. 5 ff.

Der Rhythmus ist im ganzen aufsteigend. Der Stimmungsgehalt konzentriert sich auf den ersten Takt hinter der Pause. Hier wird der Ausdruck besonders bedeutend durch das Fallen des Rhythmus vor und das Retardieren in der Pause. Der Typus eignet sich gut für die Empfindung des Schmerzes; der unbetonte, dritte Takt bringt etwas Lähmendes, Müdes, Resigniertes hinein.

Doch dír, mein flammend Tíer, ist sie ein Félsenriss.
Erschrócken fahr ich aúf! Ja, es ist Hérbst geworden.
Besprénɡt von ihrer Schár sah ich Nomádenfürsten.
Die Réue spricht sich aús, und du wirst Gnáde finden.

Der Rhythmus ist im ganzen absteigend. Das Umkehren überrascht noch mehr als bei der vorigen Versart, denn der absteigende Rhythmus ist an sich schon überraschend. Der Schwerpunkt liegt auf dem fünften Takt. Die Empfindung ist stark, männlich, um aber am Ende weicher zu werden, besonders bei weiblichem Versausgang.

Die beiden letzten Arten bringen keine einheitliche Bewegung des Gemüts zum Ausdruck. Die Gefühle wechseln, beim ersten Typus von den sanften zu den energischen, beim letzten umgekehrt.

— — —́ | —́ — —; — —́ —́ | —́ —́ —

Ein schlicht und herzig Liéd, wie Hírtenkinder singen.
Währt denn mein Élend fórt, um níemals aúfzuhören?
Not like the scríppe thou stól'ste, while Dórcas sléeping lay.
What, is not this enoúgh? Nay, far worse cometh here.
And thy wórds of refúse do póur even héll on me.

Diese beiden Arten sind schwer zu definieren. Das äusserst krasse Umkehren, die Überraschung, wie sie bis jetzt in diesem Masse sich bei keiner anderen Art fanden, deuten auf starke Leidenschaften und masslose Empfindungen, die aber dem Charakter des Alexandriners ganz und gar nicht conform sind. Jedenfalls sind sie ohne melodischen Fluss, ohne lyrischen Liebreiz, ihre Bewegung ist hart, stark, trotzig, wild. Ähnliches gilt auch von den beiden letzten Arten dieser Gruppe:

—́ — — | — — —́; —́ —́ — | — —́ —́

Vórwärts, lass túmmeln dich von meiner síchern Hánd.
Man ságt ihm, síng mir doch! Er wird bestürzt und schwéigt.



b) Zu den Formen der Vierteilung.

Die Arten der Vierteilung schliessen sich hier am besten an, weil sie im ganzen nur besondere Fälle der Zweiteilung repräsentieren. Sie bieten dem rhythmischen Empfinden besondere Schwierigkeit durch die Kompliziertheit ihres Baues.

Am gefälligsten sind auch hier wieder die parallelen Arten, etwa —́ | — —́ || —́ | — —́ und — —́ | —́ || — —́ | —́. Diese sind auch noch ziemlich häufig und sehr schön.

But cálde, | she came apáce; a páce | wherein did móve.
Threáten | what may be dóne, yet do more | than you threáten.
Now God forbíd! | A Thíefe! And of worst thíeves, | the chíef.
Where those red chéeks, which óft, with fair incréase, did fráme.

Schwieriger gehen schon die konträren Arten, etwa —́ | — —́ || —́ — | —́ oder — —́ | —́ || —́ | —́ — dem rhythmischen Empfinden ein. Am schwersten zu perzipieren sind aber die Fälle mit wiederholenden Doppeltakten, aber umkehrenden Einzeltakten, etwa —́ | — —́ || — —́ | —́ oder — —́ | —́ || —́ | — —́. Die letzteren Arten sind sehr selten.

Die viergliedrigen Versarten haben im ganzen einen durchaus andern Charakter als die zweigliedrigen. Sie bilden das dramatische Element in den Alexandrinerdichtungen, helfen auch wohl das Pointierende auf die Spitze treiben, sind jedoch jeglicher grübelnden Reflexion abhold.

Eine der künstlichsten und zugleich schönsten scheint mir die Versart —́ || — —́ | —́ — || —́. Die beiden Pausen um das viertaktige Mittelstück dürfen nicht zu kurz sein.

No détail || but in pláce allótted it, || was príme
And pérfect.

Sehr schön ist diese Art auch mit zwei iambischen Mittelstücken.

Die Töne, || halb erwácht, | und halb im Schláf, || sich ríefen!

Der Typus ist lyrisch, er drückt zarte Empfindungen aus. Leidenschaftlicher ist wieder die Art mit trochäischem Mittelstück. Die vierte Form dieser Gruppe ist ohne jeden Liebreiz.



c) Zu den Formen der Dreiteilung.

Hier kann nur mit ein paar Worten von den parallelen Typen die Rede sein, denn die anderen bergen alle Möglichkeiten der Empfindungs- und Stimmungsskala in sich.

— ⊥́ | — ⊥́ | — ⊥́

Erschlagne Krieger | starr am Bôden | sah ich líegen.
Zeigt sich das Kínd, | so zeigt die Lúst sich; | so verbíttert.
An airy strúcture; | how the pénnon | from its dôme.
Pay tax and tôll | then borne the bóoty | to enrích.

⊥́ — | ⊥́ — | ⊥́ —

Und Éngelscharen | síeht er da | im Hímmelsglanz.
Besínge, Lied; | doch dú, o Muse, | gnädig sei.

Was die dreiteiligen Formen von denen der zwei- und vierteiligen Arten besonders unterscheidet, ist der leicht fliessende Strom der Bewegung. Sie drücken weder wilde Leidenschaften aus, noch neigen sie zu grübelnder Reflexion und Rhetorik. Schlichtheit und massvolle Gemütsbewegung sind für sie charakteristisch.

Der aufsteigende Typus vermittelt gut eine weiche, ruhige Stimmung, das Verlangen, ja die Sehnsucht, wobei der weibliche Versausgang nicht ohne Mitwirkung bleibt.

Der absteigende Typus ist etwas unruhiger und energischer.

Beide eignen sich für die lyrische Poesie.

Ich glaube, dass eine grosse Anzahl der Stimmungen und Gemütsbewegungen unter den rhythmischen Formen des jambischen Sechsfüsslers geeignete Arten als Ausdrucksmittel finden kann. Die Möglichkeit der Abwechslung ist eine wenig beschränkte.

Auch die rhythmischen Fehler (der Betonung und Pause) können natürlich ihre ästhetische Berechtigung haben.

Im Zusammenhang von Versen wird z. B. niemand einen Vers mit sechs durchaus selbständigen Takten u. ä. verwerfen, schon der willkommenen Abwechslung wegen nicht. Ebenso sind die Gestaltungsmöglichkeiten, die schon durch den elementaren Rhythmus geboten sind, für eine feinere ästhetische Interpretation in Betracht zu ziehen, also: verschiedene Stärke der starktreffigen Hebungen unter sich,

ebenso der schwachtreffigen, verschiedene Dauer der Pausen, männlicher und weiblicher Ausgang des Verses, Zusammenfallen der Wortfüsse mit den Versfüssen und ihr gegenseitiges Durchbrechen, Reim, Assonanz, Alliteration, Vokalklangfarbe, Konsonantenhäufung und so fort; so dass beim Kombinieren aller dieser Faktoren mit den 50 Arten des höheren Rhythmus die Zahl der Gestaltungsmöglichkeiten sich ins Unübersehbare steigert.

Die lyrische Dichtung bevorzugt die Formen der Dreiteilung, die dramatische die der Vierteilung, die episch-didaktische die der Zweiteilung. Weitere Erörterungen dieser Art werden bei der Gesamtdarstellung der Alexandrinerdichtungen des Englischen am Orte sein.

Die mitgeteilten Eindrücke können meist zugleich als Beweise für die Wirklichkeit des höheren Rhythmus dienen.

Der ästhetische Beweis lässt sich etwa so formulieren:

1. Verse, die mit dem Bewusstsein des höheren Rhythmus gelesen werden, sind schöner, als wenn sie bloss mit elementarem Rhythmus vorgetragen werden.

2. Lässt der Sinn in einem Verse zwei Phrasierungen zu, so bringt diejenige den Gedanken- und Stimmungsgehalt am besten zum Ausdruck, die sich am meisten mit der höheren, rhythmischen Gliederung deckt (cf. Zitelmann, p. 3).

Beispiele.

ad 1. *Aus voller Kelter spritzt der Traube weisser Schaum.*

Freiligrath, Date Lilia 30.

Und, dass der Hymnus sich erhebe klar und rein.

Ders., An Louis B. 197.

Der niedere Rhythmus verlangt hinter *spritzt* im ersten und *sich* im zweiten Verse Pausen. Beides befriedigt unser ästhetisches Gefühl nicht, abgesehen von der Unerträglichkeit einer gleichstarken Skansion aller sechs Hebungen. Lesen wir aber:

Aus voller Kélter | spritzt der Tráube | weisser Schâum.
Und, dass der Hýmnus | sich erhébe | klar und rein,

so ist erst den Versen ihr Recht geschehen, sie scheinen uns erst jetzt wirklich schön.



ad 2. *Schon glüht es farb'ger als die Flagge, die das Boot*
Freiligrath, An das Meer 62.

In diesem Verse sind dem Sinne nach zwei Phrasierungen möglich:

Schon glüht es — farb'ger als die Flagge, — die das Boot;
Schon glüht es farb'ger — als die Flagge, — die das Boot

Die zweite Lesung kommt dem höheren Rhythmus entgegen und klingt besser als die erste.

Dann wünscht' ich einen Sturm und eine Wasserhose.
Ders., Schiffbruch 2.

Hier kann ich dem Sinne nach entweder lesen:

Dann wünscht' ich — einen Sturm und eine Wasserhose;

oder

Dann wünscht' ich einen Sturm — und eine Wasserhose.

Diese zweite Phrasierung erfüllt die Forderungen des höheren Rhythmus und klingt besser als die erste.

Dazu gesellt sich ein sehr wichtiger Beweisgrund stilistischer Art, und das führt uns auf die Zusammenhänge der rhythmischen Formen mit dem Stil.

Der stilistische Beweis lässt sich so ausdrücken:

1. Rhythmisch unbefriedigende Verse lassen sich durch kleine Änderungen syntaktisch-stilistischer Art besser machen. (cf. Zitelmann, p. 3.)

2. In Versen, die mit gewöhnlicher Wortfolge den Anforderungen des niederen Rhythmus vollkommen genügen würden, sind dem höheren Rhythmus zuliebe Inversionen — die im allgemeinen von den Versdichtern vermieden werden — vorgenommen.

Dies ist eine häufige und auffallende Erscheinung, die hier zum ersten Male eine zureichende Begründung erhält.

Beispiele:

ad 1. (Eine Änderung des logischen Gedankens ist natürlich irrelevant).

Ein Héerstrassgraben ist die léidige Cäsúr.
Freiligrath, Der Alexandriner 14.

Besser klingt:

Ein Héerstrassgraben tíef, die léidige Cäsúr.



Zigeúner waren es. Geklírr von Tamburínen.
Ders., Im Herbst 55.

Besser wäre:

Ob es Zigeúner sind? Geklírr von Tamburínen.

In welcher unser Kúss oft sichre Zúflucht fand.
Günther, 7, 30.

Besser:

Dass unser Kúss darin oft sichre Zúflucht fand.

ad 2. Statt:

Ich fahr erschrocken auf! Ja, es ist Herbst geworden,

heisst es:

Erschrócken fahr ich aúf! | Ja, es ist Hérbst geworden.
Freiligrath, Im Herbst 5.

Statt:

Ich hab' den Sand durchirrt, ein Quell- und Schattenspürer,

heisst es:

Durchírrt hab ich den Sánd, | ein Quell- und Scháttenspürer.
Ebda. 22.

Statt:

Du stehst ausschlagend, das Gebiss verachtend, da;

heisst es:

Áusschlàgend, | das Gebíss veràchtend, | stéhst du dà.
Freiligrath, Der Alexandriner 8.

Statt:

Ich zog zur Féhde áus mit Rittern und Barónen,

heisst es:

Zur Féhde zog ich áus | mit Ríttern und Barónen.
Ders., Im Herbst 31.

Hier lassen sich ungezwungen noch einige weitere **Bemerkungen stilistischer Art** anfügen.

Die Formen der Dreiteilung bieten keine bemerkenswerten stilistischen Besonderheiten, dagegen weisen die Formen der Zweiteilung und die ihnen entsprechenden der Vierteilung einige stilistische Eigentümlichkeiten auf, die in enger Beziehung zu dem höheren Rhythmus stehen: Ausser der erwähnten Neigung zur Inversion sind zwei Erscheinungen zu nennen, die zwar längst bekannt sind[1])

---

1) Über den „Parallelismus" des Alexandriners sieh z. B. Herder, Vom Geist der ebräischen Poesie, H's Werke ed. Suphan, XI, 213 —



die sich aber mit der jeweiligen rhythmischen Form wechselseitig bestimmen, die Neigung des Alexandriners zu parallelistischer und zu antithetischer Satzkonstruktion.

1. Die sogenannten „rein parallelen" Formen neigen zum Parallelismus des Satzbaues:

Ich wátete durch Blút, | *die Sónne war mein Führer.*
Der spricht der Missgunst Hóhn | *und hat die béste Sáche.*
Der nun aus Schwéidnitz kommt | *und lahme Füsse kriegt.*
Soviel ich ráten kann | *und aus der Néigung spüre.*
Ich sah der Wüste Bránd | *und ihrer Körner Dürsten.*

2. Die parallelen und die symmetrischen Versarten, sowohl die parallel-symmetrischen als die konträr-symmetrischen neigen zur Antithese der Satzglieder:

Die Erde schläft und rúht, | *ich aber wách' und träúme.*
Und wieder ist es Hérbst, | *der Sómmer ist vergángen.*
Man ságt ihm, | *síng mir doch!* || *Er wird bestürzt* | *und schwéigt.*
Du líebst mich, | *und du géhst?* || *Ich géh,* | *weil ich dich líebe!*
Wo Já der Priester sprach, | *da schrieb der andre Néin.*

Die rein „konträren" Typen bevorzugen die Subordination eines ihrer rhythmischen Glieder unter das andere:

Bald séh ich was von dír, | *was mich zu trösten sucht.*
Das ist der Lébenslauf, | *den ích anjetzo führe.*

Über die „zweischenkligte Natur" und die „Regel des Gegensatzes" im Alexandriner sieh Schiller, Brief an Goethe v. 15. Okt. 1799.

„Antithetische Entrechats" nennt H. Heine die Alexandriner in den „Florentinischen Nächten", zweite Nacht. — Ferner weisen die bekannten Metriken von Kauffmann, Minor, Schipper u. a. darauf hin.



II. Teil.

Die englischen Alexandrinerdichtungen in historischer Reihenfolge.

„Während die Vershebungen des rhythmischen Schemas theoretisch einander gleich sind, sind die Betonungsstärken der wirklichen Sprache je nach den Wortklassen und nach dem Zusammenhange des Satzes ausserordentlich verschieden. Die Aufgabe des Dichters ist es daher, die mannigfaltigen Betonungsformen der gewöhnlichen Rede in den Vers so einzuordnen, dass weder das Versschema verdunkelt, noch auch der natürlichen Wort- und Satzbetonung Gewalt angetan wird. Gerade in diesem Widerstreit zwischen Wort- und Versakzent, in dem Bemühen des Dichters, beide möglichst in Einklang zu bringen, liegt der Reiz des modernen Verses“ [1]).

Der Antagonismus im Verse schliesst nun nicht aus, dass jede Versart nur „in einer gewissen Anzahl von Typen“ zum Ausdruck kommt und kommen kann [2]).

Sowohl der elementare als der höhere Rhythmus lässt sich in solchen Typen formulieren.

Der Hauptunterschied zwischen der frühneuenglischen und modern-englischen Versifikation liegt — genau wie im Deutschen — darin, dass jetzt weit mehr Gewicht auf die Satzbetonung im Verse gelegt wird, während sie früher oft vernachlässigt wurde.

Steht aber die elementar-rhythmische Betonung eines Verses im Widerspruch zur Satzbetonung, so ist ein höherer Rhythmus ausgeschlossen.

---

1) Kaluza, Englische Metrik, p. 265.

2) Vgl. Trautmann in den Bonner Beiträgen zur Anglistik, Heft 17, p. 179.



Die Folge davon ist, dass die Verse der frühenglischen Epoche in Bezug auf den höheren Rhythmus oft wenig ausdrucksvoll sind.

Die in dieser Studie untersuchten früh- und modernenglischen Alexandriner geben für diesen charakteristischen Unterschied ein gutes Beispiel ab.

Wenn man die Urteile der Dichter und Versästhetiker über den Alexandriner durchgeht [1]), so hört man überall als Grundton die Klage über die Monotonie dieser Versart hindurchklingen. Und doch liegt kein Grund vor, das alexandrinische Versmass für ein schlechthin monotones zu erklären. „Alexandrines are never good, but when they are good“ [2]). Es kommt lediglich auf das rhythmische Feingefühl des Dichters und des Hörers dabei an.

Die einzelnen Dichter, die Alexandrinerverse gedichtet haben, weichen natürlich im Gebrauch der Formen von

---

1) Im Verlaufe dieser Studie bin ich auf folgende Urteile von Dichtern und Kritikern über den Alexandriner aufmerksam geworden: Goethe, im Munde des Theaterdirektors Serlo in W. Meisters Lehrjahren IV, 18. Goethes Urteil über seine eigenen Alexandriner ist mitgeteilt in Heinemanns Ausgabe, Anm. zu Bd. VI, p. 363. — Schiller, im Brief an Goethe vom 15. Oktober 1799. Schiller selbst griff statt zum Alexandriner zum Pentameter, cf. Bellermann: Euphorion XII, 516—522. — Herder, Vom Geist der ebräischen Poesie. H's Werke, ed. Suphan, XI, 213. — Drollinger, „Über die Tyranney der deutschen Dichtkunst“, zieht gegen den Alexandriner los; mitgeteilt bei Viehoff, p. 7. — H. Heine, Florentinische Nächte II, wo vom Tanz der Laurence die Rede ist. — Freiligrath, Der Alexandriner; ferner im Brief an Gustav Schwab, mitgeteilt in Schwerings Ausgabe der Werke, Einleitung 37. — Rod. Benedix (der Lustspieldichter): „Die Lehre vom mündlichen Vortrage“, Cöln 1852, p. 376. — Al. Pope, zit. in Encyclopaedia Brit. unter „Alexandrine“; ferner in einem Brief an Henry Cromwell, mitgeteilt bei Saintsbury, Pros. II, 392. — Johnson, Forms of English Poetry, p. 45, mitgeteilt von Kaluza, p. 360. — Borinski, Poetik der Renaissance, p. 109. — S. Mehring, Deutsche Verslehre, p. 78—80 und 269. — Minor, Metrik, p. 272 und 274. — Saran, Der Rh. des franz. Verses, p. 105. — Minckwitz, Lehrbuch der deutschen Verskunst, p. 114. — Viehoff, Der Alexandriner, pp. 7 u. 11. — Schipper II, 179. — Guest I, 265, 275; II, 231, 389. — Saintsbury II, 99, 149, 392. — J. Drinkwater, Ausgabe der Poems v. Sidney, Introduction, p. 60.

2) So formuliert Saintsbury (II, 392) Popes Urteil über den Alexandriner.

einander ab. Ihnen überliefert ist sozusagen nur das Skelett des Verses. Die Verschiedenheit der Idee kommt hier nicht in Betracht. Aber der sprachliche Ausdruck, der das Charakteristische des Dichters ausmacht, gibt Anlass dazu, dass Vorkommen und Verwendung der Typen bei verschiedenen Dichtern verschieden sind. Dies darzulegen ist die Aufgabe des folgenden Abschnittes.

Eine vollständige Aufzählung der englischen Dichtungen in Alexandrinern, die in der Literaturgeschichte einen Platz beanspruchen dürfen, habe ich nirgendwo gefunden. Ich gebe deshalb zunächst eine Liste, welche die in den Metriken von Schipper, Kaluza, Saintsbury, ferner in Körtings Grundriss und Wülkers Literaturgeschichte erwähnten Alexandrinerdenkmäler zusammenstellt.

1. Robert Mannyng of Brunne, Übersetzung der Chronik Peter Langtofts, ungefähr um 1330; vollendet 1338 (Körting).

2. Henry Howard, Earl of Surrey, Übersetzung und Paraphrase des 55. Psalms; vor 1547 (Tod Surreys).

3. Thomas Blenerhasset, The Complaint of Cadwallader, 1578 im „Mirror for Magistrates".

4. Philip Sidney, in „Astrophel and Stella" (Folio von 1568) und in der „Arcadia" 1580 f.

5. William Shakespeare, in „Love's Labour's Lost" 1590.

6. Lodowick Bryskett, The Mourning Muse of Thestylis, Elegie auf Sidneys Tod 1586.

7. Michael Drayton, Polyolbion, 1612—1622, und in „The Muses Elizium" 1630.

8. William Wordsworth, The Pet-Lamb. 1800.

9. Robert Browning, Fifine at the Fair. 1872[1]).

Nur die genannten Gedichte können hier behandelt werden, denn sie allein enthalten Alexandriner in fortlaufender Reihe. Da einzeln auftretende sechsfüssige Jambenverse oder solche, die mit andern Versarten gemischt sind,

1) Die Angabe R. Wülkers (Gesch. der engl. Lit., 2. Aufl. 1907, Band II, p. 217), dass Bulwers Lustspiel Walpole in Alexandrinern geschrieben sei, ist irrtümlich. Der Vers des Stückes ist vielmehr der anapästische Vierfüssler.

nicht in Betracht kommen, scheiden von der Untersuchung aus die Alexandriner in den mittelenglischen Dramen, wie den Towneley-Mysteries u. a.[1]); die Wyatts, des Freundes Surreys; die in Shakespeares Dramen, ausser an zwei Stellen; die Drydens, Popes, Keats' (in „Lamia"); die Spensers und seiner Nachfolger in der Spenserstanze; die von Higgins (sieh unten S. 60 u.) und endlich die Gedichte, welche in dem sog. poulter's measure, der Verbindung des Alexandriners mit dem Septenar, geschrieben sind.

Demnach lassen sich drei Perioden der englischen Alexandrinerdichtung unterscheiden:

1. die mittelenglische, vertreten durch Robert of Brunne;
2. die elisabethanische, vertreten durch Surrey, Blenerhasset, Sidney, Shakespeare, Bryskett und Drayton;
3. das 19. Jahrhundert, vertreten durch Wordsworth und R. Browning.

Von 1630 bis 1800 verschwindet der Alexandriner in fortlaufender Reihe aus der englischen Dichtung[2]), während er gerade in diesem Zeitraume in Deutschland seine grössten Triumphe feiert.

Da, wie schon mehrfach erwähnt, jede rhythmische Interpretation, besonders der höheren Art, bis zu einem gewissen Grade einem subjektiven Faktor unterworfen ist, kann die folgende Darstellung der Verhältnisse des höheren Rhythmus in den englischen Alexandrinerdichtungen in den Zahlenangaben nur ein Bild in groben Umrissen bieten[3]). Insbesondere ist zu bemerken, dass mir bei der Zuteilung eines unvollkommenen Verses zu einem bestimmten Formtypus — diese Zuteilungen sind nötig, wenn das Bild nicht allzu verschwommen werden soll — (es kommen vor allem die unvollkommenen Formen Nr. 51* bis 90*, sieh oben S. 35—40, in Betracht) der Grundsatz geltend war, dass die erste Vershälfte für die Auffassung der rhythmischen Struktur des Gesamtverses die wichtigere ist[4]). Eine Form $\acute{_}\ _\ \acute{_}\ |\ _\ \acute{_}\ \acute{_}$ wurde also dem Typus 5 (oder 12, wenn

---

1) Schipper I, 255 f.

2) Schipper II, 191.

3) Vgl. oben S. 33 f. und Zitelmann, p. 51.

4) Vgl. Zitelmann, p. 50.

die letzte Hebung mit melischer Nuance dies gestattete) zugerechnet. Auf diesen im allgemeinen unsicheren Zuteilungen vor allem beruht das willkürliche Moment in den folgenden Zählungen.

I. Roberts Reimchronik[1])

fällt streng genommen aus dem Rahmen unserer Untersuchung heraus, denn hier liegen keineswegs strenggebaute iambische Zwölfsilbenverse vor, sondern sechshebige Verse mit freiem Wechsel von Hebung und Senkung, sodass ein höherer Rhythmus, der metrisch tadellos gebaute Verse zur Grundlage hat, nur in schleierhafter Gestalt hervortritt. Die Sprache ist wenig dichterisch, wenig „gewählt". Zudem zerfallen die Verse durch den Binnenreim meist in Gruppen von vier dreihebigen Kurzversen, die durch den Reim kreuzweise verbunden sind.

Will man sie nun — wie es allgemein geschieht — trotz der vielen metrischen Lizenzen (weibliche Cäsur; Fehlen der Senkung an jeder Stelle, auch als Auftakt; zwei-, manchmal sogar dreisilbige Senkung, auch als Auftakt) als Alexandriner ansehen und vom Gesichtspunkt des höheren Rhythmus aus betrachten, so fällt sofort die grosse Armut an rhythmischen Formen auf.

Unter den von Zupitza in das Alt- und Mittelenglische Übungsbuch aufgenommenen 242 Versen[2]) zähle ich 98 % zweiteilige und 2 % drei- und vierteilige.

Letztere sind sicher nur zufällig und ohne Bewusstsein der rhythmischen Formgebung hervorgebracht[3]) (bei Zupitza-Schipper V. 11, 119, 194, 222 sind dreiteilig, sieh Beispiele unten).

---

1) Literatur: Mätzner, Altenglische Sprachproben I, 296. Schipper, Engl. Metrik in Pauls Gr., 213 f.; ders. Engl. Metrik I, 251. Saintsbury, Pros. I, 113.

2) Zupitza-Schipper, Alt- und Mittelenglisches Übungsbuch[6], p. 141. Es sind dieselben Verse, die Mätzner, a. a. O. 297 ff. mitgeteilt hat.

3) Die dritten Hebungen dieser Verse tragen den Reim gerade so gut wie die der zweiteiligen Verse.



Beispiele. V. 93—104.

(Verse ohne höheren Rhythmus sind mit * bezeichnet).

þe quéne wild not duélle, to þe kýng gan hir híe.
**þús my bóke gan télle, scho tók grete vílaníe*
Of þe Lóndreis álle, whan scho of Lóndon wént;
Whí þat it suld fálle, I ne wóte what it mént.
Bot whan þe kýng of Fránce had knówen cérteynly,
**þat þe púrueiánce dishérite kyng Henrý,*
He quássed it ilk déle þorgh júgement.
þe kýng was paied wéle, & home to Ínglond went.
** Whan Sir Sýmon wíst þe dóme agéyn þam gón,*
**His félonie forth thríst, sámned his mén ilkón,*
Despláied his banére, lift úp his dragoún,
Sóne salle ȝe hére þe fólie of Symoún

V. 11. *In I'ngelond | ís sche corôuned, || þat lády gent,*
V. 119. *To whille Sir Édward | was aboúte || þe chåre to take,*
V. 194. *To whils Sir Édward | had séisid | alle Éuesham.*
V. 222. *Sir Pers of Móuntfort | fet his déde | at þat sámenyng.*

Die vier letzten Verse würden wir heute in der hier angegebenen Rhythmisierung lesen; von dem Dichter sind sie natürlich als zweiteilige Verse, mit einer Pause hinter der dritten Hebung, gemeint. Dafür dient in diesen Beispielen als Beweis der Binnenreim.

Die Abwechslung unter den Formen ist äusserst gering. Bevorzugt werden Typus 5 (im ganzen 52 % aller Verse, im einzelnen oft vier-, fünf-, sechsmal hintereinander, z. B. V. 111 ff.); Typus 12 mit 18 %; Typus 11 mit 12 % und Typus 4 (einschliesslich Typus 1) mit 11 %. Ohne höheren Rhythmus ist etwa $^1/_6$ aller Verse, worunter wieder die eine Hälfte unvollkommene Formen des Typus 5, die andere solche der Typen 4, 11, 12 darstellt. Die ausschliessliche Verwendung der zweiteiligen Verse würde das Gedicht äusserst monoton erscheinen lassen, wenn die Eintönigkeit nicht durch die Unregelmässigkeiten des elementaren Rhythmus etwas gemildert würde. Interessant ist, dass an einer Stelle (V. 55), wo die Schilderung in Handlung übergeht, ein dramatischer Typus erscheint:

þe cóm to him | and sáid: || Sír, | we se þin ílle.

Da jedoch gleich darauf trotz der erregten Rede eine lange Folge von zweiteiligen Versen erscheint, ist damit kaum eine künstlerische Wirkung erzielt worden. Die Chronik bietet im ganzen kein ästhetisches Interesse.

II. Surreys Paraphrase des 55. Psalms [1]).

Bis zu Surrey erscheint keine längere Folge von Alexandrinern in der englischen Dichtung.

Surreys einzige Versfolge von reinen Alexandrinern, die Paraphrase des 55. Psalms [2]), bestehend aus 47 reimlosen Versen, ist zu wenig umfangreich, als dass sie nennenswerte Aufschlüsse über den Gebrauch des höheren Rhythmus liefern könnte. Als metrische Freiheiten sind Taktumstellung und Silbenverschleifung zu nennen.

Beispiele. V. 1—4.

**Give éar to my súit, Lórd! frómward híde not thy fáce:*
**Behóld, heárken, in gríef, laménting | how I práy:*
My fóes | that bray so loúd, and eke | threpe on so fást,
**Búckled to do me scáth, so is their málice bént.*

V. 8—14.

O! think I, | had I wings | like | to the simple dóve,
This péril | might I flý, and séek | some place of rést
In wilder wóods, || where I might dwéll | far from these cáres.
What spéedy way of wing my pláints should they lay ón,
To 'scápe the stormy blást that thréatened is to mé?
Réin those unbridled tóngues! bréak that conjured léague!
**For I decípher'd have amid our tówn the strífe.*

Sieben Verse (4, 21, 22, 42, 43, 45, 47) haben verschleierten Rhythmus.

36 Verse gehören der rhythmischen Zweiteilung an, davon kommen Typus 5 14mal, Typus 4 14mal, die Typen 11 und 12 je viermal vor. Sieben Verse sind vierteilig: Typus 31 = viermal; die Typen 33, 41, 43 je einmal; vier Verse dreiteilig: Typus 15 = zweimal; Typus 16 = einmal;

---

1) „A Paraphrase of some of the Psalms of David". Psalm LV. in „The Works of Henry Howard, Earl of Surrey and of Sir Thomas Wyatt the Elder. Edited by G. F. Nott. Vol. I. Surrey. 1815. p. 83.

2) Literatur: Schipper II, 190.

Typus 13 = einmal, aber unvollkommen. Es sind die Verse 10, 24 (Typus 15), 41 (Typus 16) und 47 (Typus 13), d. h. sämtliche Verse der Dreiteilung haben rein aufsteigenden Rhythmus. Da Typus 31 dem Typus 5 sehr ähnlich sieht, ist die Abwechslung in den rhythmischen Formen eine sehr geringe. Die Stelle V. 11—22 enthält z. B. nur Formen der Zweiteilung. Wichtig ist das Vorkommen der dreiteiligen Verse, die allerdings in der Ausgabe von Nott nicht als Trimeter geschrieben sind, denn nach der dritten Hebung findet sich die Cäsur wie in allen anderen Versen mit " bezeichnet.

Diese vier Verse sind:

V. 10:

In wilder woods, || where I" might dwell | far from these cares.

V. 24:

Where I was wont || to fetch " the cure | of all my care.

V. 41:

His threatned wrath | he whets " more sharp || than tool can file.

V. 47:

But in the tother Psalm " of David | find I ease.

III. Thomas Blenerhasset[1]),

Mitarbeiter und Mitherausgeber des „Mirror for Magistrates", dichtete „The Complaynt of Cadwallader" in 214 reimlosen Alexandrinern, einige Reime sind zufällig[2]). Von ihm findet sich ferner in „The Complaint of Harolde" zwischen Strophe 5 und 6 eine Reihe von 20 Alexandrinern und zwischen Strophe 7 und 8 eine solche von 8 Alexandrinern, beide in Reimpaaren.

Blenerhasset ist der einzige unter den Beiträgern zum „Mirror", der reine Alexandriner in fortlaufender Reihenfolge geschrieben hat[3]). Das Metrum ist silbenstreng, weib-

1) „The Complaynt of Cadwallader", Mirror for Magistrates I, 419—425.

„The Complaint of Harolde", ebda. I, p. 472, 474.

„Mirror for Magistrates", edited by Haslewood. London 1815.

2) Literatur: Guest II, 232; Schipper II, 190; Saintsbury II, 189.

3) Nur Cadwall., V. 63 findet sich ein Septenar.

Von den übrigen Mitarbeitern verwendet besonders Higgins häufig den Alexandriner, so in einer siebenzeiligen (Chaucer-)Strophe von



liche Cäsur steht in den Versen 40, 45, 100 des Cadwall. Die Trimeter sind frei gebaut, d. h. nicht nach der Art des Alexandriners (sieh die Beispiele unten bei Sidney S. 64).

Störend wirken die vielen Flickwörter.

Beispiele. Cadwallader V. 142 ff.

And thís I there did fínde: they of the clérgy be
Of all ‸ the mén that líve | the léste in mísery.
For all men live in cáre: they cárelesse do remáine;
Like ‸ buzzing drónes | they eate the hóny | of the bé,
They only doo excél for fine felícitee.
* *The Kíng must wáge his wárres, he hath no quíet dáy;*
The nóbleman | must rule with cáre | the common wéale;
The coúntryman must tóyle to tíll the barren sóyle;
With care the mérchant-man the surging séas must sayle.

Trotz des wenig bedeutenden Inhaltes ist die Versform meisterhaft zu nennen, insofern, als eine relativ grosse Anzahl von Formen des höheren Rhythmus zur Verwendung kommt. Die Zweiteilung ist mit 11, die Dreiteilung mit 11 und die Vierteilung mit 7 Formen vertreten. Es kommen also 29 Typen vor (vgl. Robert of Brunne, der unter der gleichen Verszahl nur einhalb mal so viel Typen aufweist).

68 % aller Verse sind zweiteilig; 26,5 % dreiteilig; 5,5 % vierteilig. Unvollkommene Verse gibt es 14 %; davon 7 % mit Betonungsfehler und 7 % mit Pausenfehler, wovon 6,2 % mit vermehrten Pausen, die übrigen 0,8 % mit falscher Pausenbrechung von der Form — ‖ — — — | — — oder — — | — — — ‖ — [1]). Der letztere Fehler tritt bei Blenerhasset zum ersten Mal auf und ist später bei Bryskett und Browning besonders häufig anzutreffen. Bei den Versen dieser Art scheint eine Monopodie mit einer Pentapodie verbunden

---

vier Alexandrinern und drei heroischen Versen, Strophenform: $a\,b\,a\,b_6\,b\,c\,c_5$ (z. B. in „Queene Cordila" I, 123 und im „Burdet" II, 418). Im „King Brennus" (I, 183) ist die Strophenform $a\,b\,a\,b\,b_5\,c\,c_6$. Higgins hat auch an einer Stelle (King Locrinus, Lenvoy V. 4 ff.; vol. I, 60) 18 aufeinanderfolgende Alexandriner, unter denen sich zwei dreiteilige finden (V. 12 und 20), beide nach der Art des freieren Trimeters gebaut (d. h. die dritte Hebung fällt nicht auf die Schlusssilbe eines Wortes).

1) Ich nenne diese Formen solche mit falscher Pausenbrechung im Gegensatz zu den Typen 47—50, welche die Pause in richtiger Weise brechen (vgl. oben S. 28 b).



zu sein und zwar in einem Falle mit Enjambement des vorhergehenden Verses, in dem anderen mit Enjambement desselben Verses. Als Beispiel möge hier Brysketts letzter Vers seiner Elegie dienen:

Yet wish their verses might so farre and wide thy fame
Exténd, || *that envies râge, nor tíme,* | *might énd the same.*

Fast 1/4 aller Verse gehört dem Typus 5 an; etwa 1/5 dem Typus 4; 1/9 dem Typus 13; 1/12 dem Typus 11; ebensoviel dem Typus 12. Die anderen Typen sind nur sporadisch vertreten. Die Verteilung der dreiteiligen Verse ist gut. Die Mannigfaltigkeit in der Abwechslung der Formen lässt nichts zu wünschen übrig. Nur eine Stelle ist wirklich monoton zu nennen: Cadwall. V. 149 ff., wo 13 Verse der Zweiteilung beieinanderstehen, unter denen bei V. 152 ff. viermal Typus 5 und bei V. 158 ff. dreimal Typus 4 aufeinander folgen. Die Reimlosigkeit der Verse scheint die freiere Formbehandlung zu begünstigen, denn die 28 gereimten Alexandriner desselben Dichters im Harold sind regelmässiger gebaut als die des Cadwallader. Interessant wegen ihrer Formenschönheit ist die Stelle Cadwall. 120 ff. Es ist eine Folge von sechs syntaktisch gleichgebauten Sätzen mit Antithese der Hemistichien, sodass es nahe gelegen hätte, nun auch eine bestimmte rhythmische Form durchzuführen. Deshalb überrascht die Abwechslung in den Formen desto mehr. Die Wirkung ist, abgesehen von den störenden Flickwörtern *did*, *ay*, *still* eine wirklich künstlerische. Ich setze die Stelle mit Angabe der Typen hierher. König Cadwallader spricht:

V. 120.

The móre my selfe did eáte, | *the húngryer ay I wás*
= Typus 5;
The more I dránke, | *the more thirst did me stil distrésse,*
= Typus 20;
The more I slépt, | *the more I slúggishe did remáyne,*
= Typus 15;
The more I résted me, | *the more I weáryed was,*
= Typus 2;
The more of wéalth I had, | *the móre I dyd desíre*
= Typus 11;

The móre I still did séeke, | *the lésse I aye did finde*:
= Typus 5;
And to conclúde, | *I founde I néuer coulde obtáyne*
= Typus 15;
The thing . . . . .

Eine Nebeneinanderstellung der Typenverwendung bei Robert of Brunne und Blenerhasset wird zeigen, welche Fortschritte die Versformkunst in ungefähr 250 Jahren gemacht hat.

Unter 242 Versen[1]) gehören an der	Zweiteilung	Dreiteilung	Vierteilung	Unvollkommene Verse	Formenzahl	Folgen v. 4 gleichen Typen	Folgen v. 5 und 6 gleichen Typen
Rob. of Brunne	237	4	1	42	14	3	7
Blenerhasset	164	64	13	34	29	1	—

IV. Sir Philip Sidney[2])

ist unter den Dichtern des elisabethanischen Zeitalters, die in alexandrinischen Reimpaaren gedichtet haben, die erfreulichste Erscheinung. Seine Alexandriner finden sich in Astrophel and Stella, Sonett 1, 6, 8, 76, 77, 102; Gesang 3[3]) und 5; ferner in der Arcadia pp. 285 (sechs Verse), 328 (16 Verse), 344 (50 Verse)[4]), 394 (184 Verse)[5]), im ganzen 442 paarweis gereimte Verse[6]).

---

1) Davon bei Blenerhasset ein Septenar.

2) „Astrophel and Stella", ed. in „The Poems of Sir Philip Sidney" by John Drinkwater; The Muses' Library, London. o. J. „The Countesse of Pembrokes Arcadia", ed. A. Feuillerat. Cambridge 1912.

3) Die Strophe dieses 3 d Song besteht aus vier Alexandrinern und zwei heroischen Versen.

4) Der Dialog p. 344 ff. steht in allen Ausgaben (Quarto und Folios), ist aber von Schipper II, 182 übersehen worden.

5) Schipper zählt 183 Verse.

6) Literatur: Schipper II, 182. Saintsbury II, 94 f.; 99 Anm. 1; 149. Drinkwater, Introduction to the Poems p. 60.



Beispiele. Arcadia p. 397, V. 85 ff.

And só she was attírde, as óne that did not príze
Too múch her peerles párts, nor yét could them despíse.
But cáld, | she came apáce; a páce | wherein did móve
The bande of beáuties áll, the little wórld of Lóve.
And bending húmbled éyes (ô eyes the Súnne of síght)
She wáited mistresse wíll: who thús disclosed her spríght.
Sweet Míra mine (quoth shé) the pleásure of my mínde,
In whom of áll my rúles the pérfect próofe I finde,
To onely thée thou seest we graúnt this speciall gráce
**Us to atténd, | in. this most private tíme and pláce.*
Be sílent therefore nów, and so be sílent still
**Of that thou séest: || close úp in secrete knót thy wíll.*
She ánswer'd was with lóoke, and wéll perform'd behést:
And Míra I admírde: her shápe sonke in my brést.
But thús | with irefull éyes, and fáce | that shook with spíte
Diána did begín. What móv'd me to invíte
Your présence (síster deare) first to my Móony sphéare,
And híther now, || vouchsafe to táke with willing éare.

Das Metrum ist streng in der Silbenzahl; Taktumstellung ist häufig; ebenso sind Verschleifungen oft anzutreffen; einmal begegnet Verschleifung in der Cäsur (Arc. p. 328 V. 16); sonst ist die Cäsur stets männlich.

Die Trimeter Sidneys unterscheiden sich von denen Brysketts dadurch, dass sie alle nach dem Alexandrinerschema gebaut sind, d. h. die dritte Hebung ist allemal Schlusssilbe, nicht, wie oft bei Bryskett, Anfangssilbe eines Wortes (sieh die Anm. über Higgins S. 61):

Bryskett:

Help me to túne my d o l e ful nótes | to gurgling soúnds;

Sidney:

To my close héart; || where, w h i l e some firebrands | he did láy.

Der höhere Rhythmus tritt überall klar hervor, nur ist er mehr oder weniger verschleiert in den bei Sidney nicht seltenen Fällen, wo die rhythmische Senkung satzbetont ist. Hier verhilft man dem Rhythmus am besten zu seinem Recht durch Anwendung melischer Hülfsmittel oder schwebender Betonung, ähnlich wie dies Seemüller und neuerdings Minor für die sog. Taktumstellung des niederen



Rhythmus wollen[1]). Solch ein Beispiel ist Arc. p. 345, V. 32. *A King upon a móuse, a strong foe to the rât* = Typus 5; *foe* ist durch hohe Stimmlage hervorzuheben. Weitere Fälle dieser Art liegen vor in den Versen der Arc. p. 345 V. 22 (das Wort *I*); p. 396, V. 66 (*arme*); p. 397, V. 124 (*yeares*); p. 399, V. 180 (*things*).

Von den 50 kommen 39 Formen bei Sidney vor, davon 16 der Vierteilung, ausser Typus 31 und Typus 39 allerdings nur in vereinzelten Fällen.

a) Zweiteilung: 72,2 % aller Verse. Typus 5 = 24 %; Typus 4 = 17 %; Typus 11 = 10 %; Typus 12 = 9 %; Typus 2 = 4,3 %; Typus 10 = 3,4 %; Typus 9 = 3 %; die übrigen Typen 1, 6, 7 mit zusammen 1,5 %.

b) Dreiteilung: 16,8 %, von denen die hauptsächlichsten sind: Typus 13 = 4,3 %; Typus 15 = 4,3 %; Typus 22 = 1,8 %; Typus 19 = 1,3 %; Typus 21 = 1,1 %; Typus 26 = 0,9 %.

c) Vierteilung: 11 %, von denen die häufigsten sind: Typus 31 = 3,2 %; Typus 39 = 2,2 %; Typus 43 = 1 %.

14 % aller Verse sind unvollkommen, davon mit Pausenfehler 10 % (9 % mit vermehrten Pausen, 1 % mit falscher Pausenbrechung), mit Betonungsfehler 4 %.

Was die Abwechslung in den Formen betrifft, so sind zwar nach Möglichkeit die drei- und vierteiligen gut verteilt, doch sind bei dem hohen Prozentsatz der zweiteiligen Verse monotone Stellen nicht ganz vermieden: Astr. 1. Sonett V. 6 ff.; 8. Sonett V. 2 ff.; 77. Sonett V. 9 ff.; 102. Sonnet V. 4 ff.; 5th Song V. 4—18, V. 61 ff. Arc. p. 344 V. 6—20, 40—46; p. 394, V. 48—60, 113—123, 125—134. Nur zweimal stehen mehr als zwei gleiche Typen hintereinander: Astr. 8. Sonett V. 4—6 (Typus 5);

And, pleásed with our soft péace, stay'd hére his flying râce:
But, finding these north climes too cóldly him embráce,
Not úsed to frozen clíps, he stráve to find some párt
Where with most eáse and wármth he might emplóy his árt;

die zweite Stelle befindet sich Arc. pag. 394, V. 97—100 (Typus 5).

---

1) Seemüller, Rezension von Schmeckebiers Deutscher Verslehre in der Zeitschr. f. österr. Gymnasien, Bd. 40 (1889) p. 783.

Minor, Metrische Studien, in der German.-Roman. Monatsschrift III (1911), Heft 8/9, p. 417 ff.



V. William Shakespeare.

Ausser Sidney hat nur Shakespeare den Alexandriner im Sonett verwendet. Bei Shakespeare finden sich zwei Stellen mit fortlaufenden Alexandrinern, beide in Love's Labour's Lost, gedichtet etwa 1590: IV, 2, 109 = 14 Verse und V, 2, 565 = 7 Verse. Die erste Stelle ist mit leichten Veränderungen im Text gleich dem 5. Sonett des Passionate Pilgrim (Cambridge Ed., Zeilenangaben nach der Globe Ed.). (cf. Goswin König, Der Vers in Sh's Dramen p. 117 f.)

Das Sonett besteht aus zwölf zweiteiligen und zwei vierteiligen Versen. Vertreten sind sieben Formen, fünf der Zwei- und zwei der Vierteilung.

If lóve make me forswórn, how shall I sweár to love?
Ah, never fáith could hóld, if not to beáuty vów'd!
Though to mysélf forswórn, to thée I'll fáithful prove;
**Those thoúghts | to mé were óaks, to thée | like ósiers bów'd.*
Stúdy his bías leaves, and makes his bóok thine eýes,
Where all those pléasures live || that árt would comprehénd:
If knówledge | be the márk, to knów thee | shall suffíce;
Well leárned is that tóngue that wéll can thee comménd;
All ígnorant that sóul that seés thee without wónder;
Which is to mé some práise that I thy párts admíre:
**Thy éye Jove's líghtning bears, thy vóice his dreadful thúnder,*
Which, not to ánger bent, is músic and sweet fíre.
Celéstial as thou árt, O, párdon love this wróng,
That sings heaven's praise with such an earthly tongue.

Der letzte Vers, der in allen neueren Ausgaben, ausser in zwei (Hanmer: *That sings the* .... Keightley: *That he sings* ....), als Quinar gedruckt ist, muss zweifellos so verbessert werden:

That singeth héaven's práise with such an eárthly tóngue.

Durch die Änderung, die mir besser scheint als diejenigen von Hanmer und Keightley, wird die Form auch dem Sinn gerechter, da nun *heaven's* einen starken Treff erhält, während es im Quinar in der Senkung steht.

Die zweite Stelle L. L. L. V 2, 565 bringt den Alexandriner in humoristischer Absicht. Es sind sieben zweiteilige Verse, der zweite mit vermehrten Pausen, der vierte ebenso und mit Fehlen der Eingangssenkung im zweiten Hemistich.

Vertreten sind die Typen 4, 5, 11. Einen dreiteiligen Vers bieten beide Stellen nicht. Überall steht die starke Cäsur des älteren Alexandriners.

VI. Lodowick Bryskett [1])

hält man für den Verfasser einer Elegie auf Sidneys Tod: „The Mourning Muse of Thestylis", die aus 195 reimlosen sechsfüssigen Jamben besteht [2]). Brysketts Behandlung des Alexandriners ist unter denen der elisabethanischen Alexandrinerdichter die freieste und erinnert in dieser Hinsicht an R. Browning. Das Metrum ist im ganzen silbenstreng. Ausser Taktumstellungen und Verschleifungen zweier Silben in der Senkung — letztere ziemlich häufig —, nimmt er sich nur viermal eine metrische Freiheit heraus: zweimal weibliche Cäsur (V. 17, 140) und zweimal Fehlen einer Auftaktsenkung (V. 111, 140). Er lässt den iambischen Trimeter, gleich Blenerhasset und Sidney, mit Bewusstsein neben dem mittelpausigen Alexandriner gelten. Sein Trimeter ist von der freieren Art. Unter den 195 Versen nehmen die dreiteiligen von allen englischen Alexandrinerdichtungen relativ die grösste Zahl in Anspruch, was dem lyrischen Charakter des Gedichtes entspricht; dieselbe Erscheinung ist bei Sidney in den Sonetten zu beobachten.

Beispiele. V. 51 ff.

„*No humble spéech, | nor móne, may móve | the fixed stínt*
Of déstinie or deáth: || *Súch is His will that paints*
* *The éarth with cólours frésh; the darkest skíes with stóre*
Of starry líghts: || *And though your téares | a hart of flínt*
Might ténder make, || *yet noúght herein | they will preváile.*"
Whiles thus he sáid, | the noble knight, | who gan to féele
His vítall force to faínt, and deáth with cruell dínt
Of direfull dárt | his mortall bódie | to assáile,
With éyes | lift up to héav'n, and coúrage | franke as stéele,
With cheerfull fáce, | where válour lively was exprést,
But humble mínd, | he saíd: „*O Lórd, | if ought this fráile*
And earthly cárcasse have thy sérvice sought t'advaúnce;

1) „The Mourning Muse of Thestylis", abgedruckt in R. Morris's, Ausgabe der Werke Edmund Spensers, Globe Ed., London 1907, pag. 563.

2) Literatur: Guest I, 275. Schipper II, 186.



If my desire have béne still to relieve th'opprést;
If jústice to maintaine that válour I have spént
Which thou me gáv'st; | or if henceförth | I might advaúnce
The name . . . . .

Im ganzen kommen 28 Versformen vor, und zwar sind vertreten von der Zweiteilung alle Typen ausser den Formen 3, 7, 8; von der Dreiteilung 13 Formen, nämlich die Typen 13—16, 19, 20, 22—28; von der Vierteilung die sechs Formen 31, 39, 41, 43, 44, 50.

133 Verse sind zweiteilig, 54 dreiteilig, 8 vierteilig.

a) Zweiteilung. $^1/_3$ aller Verse — 65 — repräsentiert den Typus 5. Die Formen 1 und 4 sind mit 25; Typus 11 ist mit 17, Typus 12 mit 16 Versen vertreten. Der aufsteigende Rhythmus wiegt bei weitem vor. Rein absteigender Rhythmus findet sich nur zweimal (Typus 6); auf- und absteigender Rhythmus fünfmal (Typus 9); ab- und aufsteigender Rhythmus dreimal (Typus 10). 19 Verse der Zweiteilung haben verschleierten Rhythmus, davon entfallen acht Verse auf die Form 12.

b) Dreiteilung. Unter den rein doppeltaktigen Versen nehmen die Formen 13 mit 14 Fällen; 15 mit 12 und 16 mit 6 Fällen den grössten Raum ein. Diese 32 Verse haben also rein aufsteigenden Rhythmus. Der bloss absteigende Rhythmus findet sich nur 2 mal, vertreten durch Typus 14. Aufsteigender Rhythmus mit absteigendem Doppelvortakt kommt 4 mal vor, ebenso oft ab- und aufsteigender Rhythmus mit aufsteigendem Doppelvortakt. Bevorzugt wird der selbständige Doppeltakt als Vortakt in 24 Versen, als Nachtakt kommt er 14 mal vor, die übrigen 16 Verse haben je zwei rhythmisch gleichwertige Pausen. Verdeckt ist der Rhythmus in 7 Versen.

c) Vierteilung. Die vierteiligen Verse sind mit 8 Fällen dem elegisch-reflektierenden Charakter des Gedichtes gemäss selten und können einer näheren Aufzählung entbehren.

Die 28 unvollkommenen Verse stellen durchweg eine erholungsreiche Ablenkung inmitten rein tripeltaktiger Verse dar. Bei 15 von ihnen sind die Pausen vermehrt, bei 7 liegen Fehler der Betonung vor. Die übrigen 6 enthalten Fehler



der Pause im Sinne der falschen Pausenverteilung (Pausenbrechung), z. B.:

V. 3.

Hélp me || to túne my dolefull nótes | to gurgling soúnd.

Zu Grunde liegt etwa Typus 13.

V. 37.

Were troúbled, || and with swélling floúds | declair'd their wóes.

Zu Grunde liegt Typus 31.

V. 88.

To rent the skíes, || and made both mán and béast | afeárd.

Zu Grunde liegt Typus 15.

Die Abwechslungsmöglichkeit, welche die 28 verschiedenen Versformen bieten, ist nicht überall befriedigend ausgebeutet. Der einzelne Typus kommt zwar nicht mehr als viermal hintereinander vor (V. 103 ff.), im allgemeinen sogar nicht mehr als zweimal; doch gibt es Stellen, bei denen soviel einander ähnliche Versformen der Zweiteilung zusammenstehen, dass eine gewisse Monotonie nicht immer vermieden ist, während an anderen Stellen unvollkommene und Verse der dreiteiligen Form unnötigerweise gehäuft sind. Solche monotone Stellen sind V. 19—47 (nur durch zwei dreiteilige, einen vierteiligen und zwei unvollkommene Verse unterbrochen), V. 103—111, V. 173—184 (beide Stellen mit nur einem Trimeter bedacht).

VII. Michael Drayton[1])

ist der Verfasser der grössten englischen Alexandrinerdichtung, des Polyolbion, das ungefähr 15 000 Verse umfasst. Ferner finden sich in seinem „Muses Elizium", the 6[th] Nimphall (1630 gedichtet) 160 Verse, alle in Reimpaaren[2]). Untersucht wurden 600 Verse: Pol. I, 1—14; XIII ganz (426 Verse); Muses El. 6[th] Nimphall (160 Verse).

1) „Polyolbion", 1. und 13. Gesang, mitgeteilt in Morleys „Sketches of Longer Works in English Verse and Prose", London, bei Cassell usw. o J., p. 168 ff.

„Muses Elizium", The sixth Nimphall, in „Minor Poems of M. Dr.", ed. by Cyril Brett. Oxford 1907, p. 201.

2) Literatur: Guest I, 265, 274; II, 231. Schipper II, 183 ff. Saintsbury II, 97, 99. Kaluza 284.

Ward and Waller, The Cambridge Hist. of Engl. Lit. IV, 191 f. Brett, Introd. to the Minor Poems, p. XX.

Draytons Alexandriner ist metrisch streng gebaut. Es kommen einige Taktumstellungen und Verschleifungen zweier Silben vor, letzteres sogar dreimal in der Cäsur, die sonst immer männlich ist (Pol. XIII, 190, 252, 405). Die Trimeter sind von der strengeren Art: die dritte Hebung ist immer die Endsilbe eines Wortes. Der Vergleich mit Browning — der die zweitgrösste Alexandrinerdichtung schrieb — liegt nahe[1]). Im ganzen ist der höhere Rhythmus nicht so deutlich ausgeprägt wie bei Browning, andrerseits gibt es bei Drayton infolge der sehr viel strengeren Cäsurbehandlung viel weniger unvollkommene Verse als bei Browning. (Sieh die Tabelle.)

Beispiele. Polyolbion XIII, V. 13 ff.:

Muse, first of Árden tell, whose fóot-steps yet are foúnd
In her rough wóod-lands móre then any óther groúnd
That míghty Árden held euen in her heíght of príde;
Her óne hand | touching Trént, the óther, | Séverns side.
The very soúnd of these, the Woód-Nymphs doth awáke:
When thús of her owne sélfe the ancient Fórrest spake;
My mány goodly sítes when first I came to shówe,
Here ópened I the wáy to myne owne óuer-throwe:
For, when the wórld | found out the fitnesse | of my sóyle,
The gripple wrétch | began immédiatly | to spóyle
My táll and goodly woóds, and did my groúnds inclose:
By whích, in little tíme my boúnds I came to lóse.
** When Brítaine first her fields with Víllages had fíld,*
Her people wéxing still, and wánting where to búild,
** They oft dislódg'd the Hárt, and set their hoúses, | whére*
Hé in the Broome and Brákes had lóng time made his léyre.

Den weitaus grössten Raum nehmen die Verse der Zweiteilung ein, mit 82,5 % aller Verse; dann folgt die Dreiteilung mit 12 % und die Vierteilung mit 5,5 %. Die einzelnen Typen sind wie folgt vertreten:

a) Zweiteilung. Typen 1 und 4 mit 19,3 %; Typus 2 mit 3,2 %; Typen 3, 6 mit 0,3 %; Typus 5 mit 32,5 %; Typen 7, 9 mit 1,8 %; Typus 10 mit 0,8 %; Typus 11 mit

---

1) Auch Saintsbury fordert dazu auf: Dryden, p. 172. (Morleys Engl. Men of Letters.)



10,2 %; Typus 12 mit 14,3 %[1]); das heisst: parallele Typen mit 55,3 %; davon 55 % mit rein oder vorwiegend aufsteigendem Rhythmus und 0,3 % mit rein absteigendem Rhythmus; konträre Typen mit 24,5 %; rein symmetrische mit 2,7 %, davon 1,8 % mit auf- und absteigendem Rhythmus, die übrigen 0,9 % mit ab- und aufsteigendem Rhythmus.

b) Dreiteilung. Typen 13, 15, 16 = 5,7 %; Typus 14 = 3,2 %; Typus 22 = 0,8 %; Typen 19, 25 = 0,7 %; Typus 21 = 0,3 %; Typen 26, 30 = 1,3 %. Auffallend ist die relative Häufigkeit des rein absteigenden Typus 14, allerdings haben die hierhergehörenden Verse meist starken Antagonismus.

c) Vierteilung. Typus 31 = 2,5 %; Typen 39, 47 = 1 %; Typen 35, 36 = 0,3 %; Typus 46 = 0,2 %; Typus 38 = 0,2 %; Typen 48, 49 = 0,3 %; Typen 32, 43 = 0,7 %; Typus 41 = 0,3 %.

14,8 % aller Verse sind unvollkommen, und zwar liegt Betonungsfehler bei 9 % und Pausenfehler bei 5,8 % vor (5,5 % mit vermehrten Pausen, 0,3 % mit falscher Pausenbrechung).

Der Typus 12 nimmt leicht die Form ´— — ´— | — ´— (´)— und Typus 11 leicht die Form — ´— (´)— | ´— — ´— an, z. B.:

The Shépheard him pursúes, and to his dóg doth hálow.

Pol., 13, 145.

For, with their vócall soúnds, they síny to pleasant Máy.

ib. V. 61.

Bei den unvollkommenen Versen mit Betonungsfehler ist oft der reine Typus dadurch herzustellen, dass man den Ton, der nicht in das Schema passt, durch die Tonhöhe hervorhebt, z. B. Pol. XIII, V. 233:

Which iústly to set dówne, | euen Dodón shórt doth fall;

wo *Dodon* mit hoher Stimme zu sprechen ist.

Aus dem hohen Prozentsatz der zweiteiligen Verse ist ohne weiteres zu ersehen, dass Draytons Alexandrinergedichte äusserst monoton sind. Dazu kommt als erschwerendes Moment, dass die Betonungsunterschiede lange nicht so plastisch hervortreten, wie z. B. bei Browning. Sehr oft stehen zwei gleiche Typen hintereinander (ich zähle 73 solcher

1) Die Differenz von 0,1 % zwischen der obigen Angabe und der Summe der Einzelangaben ergibt sich aus der Abrundung.

Fälle), ausserdem sind drei gleiche auch hier und da anzutreffen (Pol. XIII, 212 ff. = Typus 5; 291 ff. = Typus 12; 323 ff. = Typus 5; 387 ff. = Typus 4; 397 ff. = Typus 5; I, 12 ff. = Typus 4; Muses El. 89 ff. = Typus 12; 216 ff. = Typus 5), während vier gleiche selten hintereinander erscheinen: Pol. XIII, 237 ff. = Typus 5; 294 ff. = Typus 5; 375 ff. = Typus 5.

Pol. XIII, 237:

How Árden of her Rílls and Ríuerets doth dispóse;
By Álcester how Álne to Árro easely flówes;
And míldly beeing míxt, to Ávon hold their wáy:
And líkewise tow'rd the Nórth, how líuely-tripping Rhéa ...

Muses El. V. 160 ff. steht Typus 5 fünfmal hintereinander.

Als wirkliche Abwechslung werden nur die Typen der Dreiteilung empfunden. Im Durchschnitt kommt auf etwa 7 Verse eine solche Abwechslung (bei Browning schon auf 3 Verse). Aber die Verteilung solcher „Oasen" ist nichts weniger als ökonomisch: Pol. XIII, 362 folgen 40 Verse der rein ausgeprägten Zweiteilung aufeinander.

Wenn auch der Draytonsche Alexandriner, wenigstens der des Polyolbion, durchaus dem beschreibenden Inhalt der Dichtung gemäss ist, so muss es doch als eine künstlerische Geschmacklosigkeit bezeichnet werden, die Monotonie der Form über etwa 15 000 Verse hinzuschleppen. Es ist daher dem Urteil eines Kritikers [1]), dass sich das Polyolbion wie gereimte Prosa lese, beizustimmen.

Gegenüberstellung von Drayton und Browning.

In Prozenten	Zweiteilung	Dreiteilung	Vierteilung	Unvollkommene Verse	Formenzahl [2])
Drayton	82,5	12	5,5	14,8	11+10+12 = 33
Browning	51,2	22,8	26	28	11+14+18 = 43

1) Wülker, Lit.-Gesch. [2] I, 239.

2) Dabei ist als günstiger Umstand für Drayton in Betracht zu ziehen, dass von ihm 600 Verse, von Browning nur 500 untersucht wurden.

VIII. William Wordsworth[1])

schrieb im Jahre 1800 ein kleines Hirtengedicht „The Pet-Lamb“ in Alexandrinern[2]). Ich möchte einen formalen Vergleich geben von diesem, aus 68 iambischen Sechsfüsslern in paarweiser Reimbindung bestehenden Gedicht und der Chronik Roberts of Brunne. Auch Wordsworths Gedicht ist metrisch freigebaut zu nennen[3]) (weibliche Cäsur in V. 13; zweisilbiger Auftakt in den Versen 4, 7, 10, 25, 29, 34—37, 43, 45, 46, 50, 63, 64, 66, 67; Fehlen des Auftaktes in V. 57 f.; einige Taktumstellungen und Verschleifungen), doch ist der höhere Rhythmus hier im Gegensatz zu Roberts Versen zur kunstgerechten Anwendung gebracht. Die Abwechslung in den rhythmischen Formen ist gross, auf je drei Verse kommt durchschnittlich ein neuer Formtypus. 42 Verse weisen die Zweiteilung, 10 die Dreiteilung und 16 die Vierteilung auf.

Der Anfang des Gedichtes V. 1—20 und der Schluss V. 61—68 sind beschreibend, dazwischen steht als dramatischer Teil die Anrede des Hirtenmädchens an das Lieblingslamm

V. 21 ff.:

What áils thee, young One? whát? Why púll so at thy córd?
Is it not wéll with theé? well both for béd and boárd?
Thy plot of gráss | is sóft, and gréen | as grass can bé;
Rést, little young One, | rést; what ís't | that áileth thee?

What ís it | thou wouldst séek? What is wánting | to thy héart?
** Thy límbs, | are they not stróng? And béautiful ⁝ thou art:*
This gráss | is ténder grass; these flówers | they have no péers;
** And that green córn all dáy is rústling in thy eárs!*

If the sún be shining hót, do but strétch thy woollen chain,
This béech is standing bý, its cóvert thou canst gáin;
For rain and móuntain-storms! the líke thou need'st not féar,
** The rain and stórm are things that scárcely can come hére.*

---

1) The Pet-Lamb. A Pastoral. Oxford Ed. der Poet. Works by Hutchinson. 1909 p. 87.

2) Literatur: Schipper II, 192.

3) „Der Alexandriner des 19. Jahrhunderts erinnert an die Unregelmässigkeit des mittelenglischen Alexandriners“. Schipper II, 192.



**Rést, little young One, | rést; thou hast forgót the dáy*
When my fáther found thee first in pláces far awáy;
Many flócks were on the hills, but thôu west owned by nóne,
**And thy móther from thy síde for evermóre was góne.*

Entsprechend nehmen im mittleren Teile die vierteiligen Formen einen grösseren Raum ein, während sie im Anfang und Schluss unter den hier vorwiegenden zwei- und dreiteiligen Versen bezeichnenderweise erscheinen, wenn die beobachtende Schilderung des Dichters in Handlung übergeht, also in den Versen 2 und 66. Im dramatischen Mittelstück werden an drei Stellen die vierteiligen Verse je durch eine Folge von gleichartigen zweiteiligen Versen unterbrochen, wobei jedesmal das Mädchen aus dem erregt-tändelnden in einen beruhigenden Ton verfällt, nämlich an den Stellen V. 29—32, 34—37 und 42—44. Wo gleiche Versformen zusammenstehen, dient die Wiederholung zur Vertiefung des Ausdrucks und zur Verdeutlichung der Stimmung: V. 29 f.; 31 f.; 34 ff.; wo vier Verse der rein kretisch-tripeltaktigen Form aufeinanderfolgen; ferner V. 42—44 und 55 f. In allen übrigen 55 Versen ändert sich der Rhythmus fortwährend.

Typus 5 steht wie in allen Alexandrinerdichtungen mit 23 Versen zahlenmässig obenan, dann folgen Typus 11 mit acht Versen; Typus 4 mit fünf; Typus 31 mit vier; die Typen 12, 13, 22 mit je drei; die Typen 1, 15, 41, 44 mit je zwei und die Typen 2, 25, 35, 39, 42, 43, 45, 46, 47, 49 mit je einem Verse.

Bei zehn Versen ist die rhythmische Form verschleiert; von diesen verhindern vier das Zusammenstehen gleicher Formen. In sechs Fällen liegt Betonungsfehler vor — alle sind zweiteilig — und in den übrigen vier Pausenfehler durch Pausenvermehrung — diese vier sind vierteilig —.

Unter den zweiteiligen Versen bevorzugt Wordsworth die parallelen Typen (1, 4, 5) mit 30 Versen, ferner die konträren Typen 11 und 12 mit 11 Versen; doch im ganzen den aufsteigenden Rhythmus.

Von den dreiteiligen Versen sind die rein aufsteigenden Typen 13 und 15 mit fünf Fällen am häufigsten vertreten; der rein absteigende Rhythmus kommt nicht vor, der absteigende mit aufsteigendem Doppelnachtakt einmal,



V. 61.:

As hómeward through the láne I went | with lazy féet;
der aufsteigende mit absteigendem Doppelvortakt dreimal. Also auch in der rhythmischen Dreiteilung ist im ganzen der aufsteigende Rhythmus bevorzugt.

Unter den 16 Versen der Vierteilung haben acht rein aufsteigenden Rhythmus (davon vier mit Vor- + Vortakt, zwei mit Nach- + Vortakt, zwei mit Vor- + Nachtakt), vier auf- und absteigenden Rhythmus (davon zwei mit Vor- + Nachtakt, einer mit Vor- + Vortakt, einer mit Nach- + Nachtakt), drei ab- und aufsteigenden Rhythmus (davon zwei mit Vor- + Vortakt, einer mit Nach- + Nachtakt), einer rein absteigenden Rhythmus und zwar mit Nach- + Vortakt.

In der rhythmischen Vierteilung ist also auch im ganzen dem aufsteigenden Rhythmus der Vorzug gegeben und zwar mit Vortakten.

IX. Robert Browning [1])

schrieb 1872 ein grösseres episch-philosophisches Gedicht „Fifine at the Fair" in Alexandrinerreimpaaren [2]).

„The poem is pitilessly long" [3]), obgleich es nur etwa $2\,^1/_2$ Tausend Verse umfasst, und es ist nicht leicht, sich durch eine formale Untersuchung der ersten 500 Verse hindurchzuwinden.

Wieder denkt man an Drayton: hier leichter Inhalt, unklare Form, dort schwerer Inhalt, klare Form. Beides verwundet das ästhetische Wohlgefallen an den Dichtungen.

Fifine XXIII:

Tack fáncy yet agáin! Suppóse you cast this clóg
Of flesh awáy || that wéeps, | upbráids, | withstánds my arm
* *And páss to join your péers, páragon chárm with chárm,*
As I shall shów you máy, — prove bést of beáuty there!
* *Yoursélf confrónt yoursélf! This, hélp me to declâre*
That yónder-you, || who stand besíde these, | braving eách

1) „Fifine at the Fair", in The Poetical Works of R. Br. London, Smith, Elder und Co. 1904. II, p. 320.

2) Literatur: (Merkwürdigerweise von Schipper nicht erwähnt). Saintsbury III, 235 u. 237 ff.; ders., Dryden, 172 f.; Alden, Engl. Verse, 258. Kaluza 285.

3) S. A. Brooke, The Poetry of Rob. Browning. Lond. 1903. p. 422.

And blinking nóne, || beat hér who lured to Tróy-town beach
**The purple próws of Greéce, — nay, beat Fifine; whose fáce,*
Márk how I will infláme, when séigneur-like I pláce
I' the tambourine, || to spot the stráined and piteous blánk
Of pleading párchment, | sée, || no léss | than a whole fránc!

XXXI.

**And nów, || the mingled ráy she shoots, | I decompóse.*
**Her antecédents, | take for éxecrable! || Glóze*
No whit on your premiss: let bé, there was no wórst
Of degradátion | spared Fifine: || ordained from first
**To last, in bódy and soul, for one lífe-long debaúch*
**The Páriah of the Nórth, the Européan Naútch!*
This, far from séek to híde, she púts in évidence
Cálmly, | displays the bránd, bids prý | without offénce
**Your finger on the pláce. You cómment | »Fáncy us*
**So óperated ón, maltréated, mangled thús!*
**Such tórture in our cáse, had we survíved an hoúr*
**Some óther sort of flesh and blóod must be, with pówer*
Apprópriate to the víle, unsénsitive, tough-thonged,
In liéu of our fine nérve! Be súre, | she was not wrónged
Too múch: | you must not thínk she winced at príck | as wé!«
Come, cóme, | that's what you sáy, || or woúld, | were thoughts but frée.

Brownings Behandlung des Alexandriners ist metrisch streng. Metrische Freiheiten sind selten, so weibliche Cäsur 17,1; 19,10; 20,15; 25,15; 47,15; weibliche Cäsur und Fehlen des Auftaktes im zweiten Halbverse: 3,9; zweisilbiger Auftakt 7,12; 12,2; Taktumstellungen und Verschleifungen zweisilbiger Senkungen sind häufig. Wie zufällig finden sich vereinzelte Septenare, so 2,10; 7,6; 116,21; 126,12. Die Trimeter sind von der strengeren Bauart, gleich denen Sidneys.

Der höhere Rhythmus tritt überall deutlich zutage. Die rhythmische Zweiteilung steht mit 51,2 % obenan, dann folgen die Vierteilung mit 26 % und die Dreiteilung mit 22,8 %. Das Verhältnis der Zweiteilung zur Drei- und Vierteilung ist also etwa wie 2 : 1 : 1.

Das Vorkommen der einzelnen rhythmischen Formen stellt sich folgendermassen dar, wobei ich einerseits einander

sehr ähnliche Typen und andrerseits sehr selten erscheinende Typen zusammenfasse:

a) Zweiteilung. Typen 1, 4 = 7,2 %; Typus 2 = 1,6 %; Typen 3, 6 = 1,2 %; Typus 5 = 21,8 %; Typen 7, 9 = 2,8 %; Typen 8, 10 = 1,2 %; Typus 11 = 6,4 %; Typus 12 = 9 %.

Die parallelen Typen überwiegen mit 31,8 %, davon 30,6 % mit rein oder vorwiegend aufsteigendem Rhythmus und 1,2 % mit rein absteigendem Rhythmus. Die konträren Typen folgen mit 15,4 % und die rein symmetrischen mit 4 %; davon 2,8 % mit auf- und absteigendem, 1,2 % mit ab- und aufsteigendem Rhythmus.

b) Dreiteilung. Typen 13, 15, 16 = 14,4 %; Typen 14, 17, 18 = 0,8 %; Typen 22, 28 = 1,4 %; Typen 19, 25 = 1,8 %; Typen 21, 23, 27, 29 = 1,2 %; Typen 20, 24, 26, 30 = 3,2 %.

Unter diesen 22,8 % der Dreiteilung hat also der rein aufsteigende Rhythmus mit 14,4 % die erste Stelle, der rein absteigende Rhythmus nimmt mit 0,8 % einen 18 mal kleineren Raum ein. Im übrigen ist der nicht total, sondern nur vorwiegend aufsteigende Rhythmus mit 4,6 % und der vorwiegend absteigende Rhythmus mit 3 % vertreten. Doppelter Vortakt ist bei 11 % (aufsteigender = 9,2 %; absteigender = 1,8 %), doppelter Nachtakt bei 4,6 % (aufsteigender = 3,6 %; absteigender = 1 %) vorhanden.

c) Vierteilung. Typus 31 = 11,4 %; Typus 39 = 2,4 %; Typus 47 = 2,4 %; Typen 35, 36, 40 = 1 %; Typen 34, 45, 46 = 1,4 %; Typen 42, 37, 38 = 0,4 %; Typen 48, 49, 50 = 1,4 %; Typen 32, 43, 44 = 2,6 %; Typus 33 = 0,4 %; Typus 41 = 2,6 %; rein aufsteigender Rhythmus = 19,2 %; absteigender Rhythmus = 1,8 %; auf- und absteigender Rhythmus = 3 %; ab- und aufsteigender Rhythmus = 2 %; 2 Vortakte = 14 %; 2 Nachtakte = 1,8 %; Vor- + Nachtakt = 7,2 %; Nach- + Vortakt = 3 %; parallele Typen = 12,6 %; symmetrische Typen = 1,8 %; Typen mit Cäsurbrechung = 3,8 %.

Im ganzen sind also 59,6 % parallele Typen (mit Einschluss derjenigen der Dreiteilung) und 5,8 % symmetrische Typen (ohne gleichzeitigen Parallelismus) vorhanden.

An unvollkommenen Versen zähle ich 28 %; Fehler der Betonung bei 4,2 %; Fehler der Pause bei 23,8 % und zwar vermehrte Pausen bei 16,4 % und Pausenbrechung (so



dass ein fünffüssiger Vers mit vorangestelltem oder nachfolgendem Einzeltakt entsteht) bei 7,4 %.

Das Gedicht besteht aus 132 Strophen oder besser gesagt Versgruppen. Dadurch wird in 51 Fällen ein Vers zerrissen und zwar 29 mal so, dass die Zweiteilung und 14 mal so, dass die Dreiteilung gewahrt bleibt. In den übrigen 8 Fällen entstehen die Gruppierungen 1 + 5 oder 5 + 1 Takte.

Die Abwechslung in den rhythmischen Formen ist eine äusserst bunte und mannigfaltige. Selten stehen 2 gleiche Typen hintereinander, 3 fast nie, wie Typus 5 in 17,9 ff.;

Such déar and damning scént, by who cares what devíces,
And tákes the idle lífe of ínsects she entíces
When, drówned to heart's desíre, they sátiate the inside.

Monotone Stellen, d. h. solche, wo mehrere Verse der Zweiteilung aufeinanderfolgen, gibt es wenige, z. B. 2,4 ff.; 4,1 ff.; 14,1 ff.; 17,6 ff.; 33,17 ff.

Die bunte Menge der rhythmischen Formen entspricht durchaus dem episch-dramatischen Charakter des Gedichtes. Die überaus häufige Verwendung des Typus 5 bedingt den schweren Fluss der Sprache. Der Typus 31, etwas lebhafter, aber im ganzen dem Typus 5 sehr ähnlich, dient mehr der dialektischen Schärfe, der geistreichen Pointierung, als die übrigen Formen der Vierteilung.

The hóme | far and awáy, the dístance | where lives jóy,
The cúre, | at once and éver, of wórld | and world's annóy. V,6.

Man könnte Browning als Muster für die rhythmische Behandlung des Alexandriners hinstellen, wenn nicht die Zahl der unvollkommenen Verse allzugross wäre (vgl. die oben mitgeteilte Versgruppe XXXI). Eine bestimmte Verwendung der rhythmischen Disharmonie ist angebracht, aber sie muss sparsam sein und darf nicht zur Manier ausarten. Hier berührt sich der Verskünstler mit manchem modernen Tonkünstler.

Ich lasse eine Übersicht folgen, welche die statistischen Ergebnisse des zweiten Teils meiner Untersuchung tabellarisch zusammenfasst (Seite 79).

Auffallend ist, dass bei allen Dichtern die Zahl der unvollkommenen Verse relativ fast genau die gleiche ist. Nur bei Browning ist sie gerade doppelt so gross. In der



in Prozenten	Zwei-teilung	Drei-teilung	Vier-teilung	Typus 5	Typus 11 u. 12	Unvoll-kommene Verse	mit Be-tonungs-fehler	mit ver-mehrten Pausen	mit falscher Pausen-brechung	Anzahl der Formen [2])	Anzahl der unter-suchten Verse	Folgen von über zwei gleichen Typen
Robert of Brunne ca. 1330	98	2 (Drei- u. Vierteilung zusammen)		52	30	16	—	—	— nicht	9+4+1 14	242	5 à 3 Verse 4 „ 4 „ 3 „ 5 „ 3 „ 6 „ 1 „ 7 „
Surrey [1]) vor 1547	(76,5)	(8,5)	(15)	(30)	(17)	(15)	—	—	— nicht	4+3+4 (11)	47	3 „ 3 „
Blenerhasset 1578	68	26,5	5,5	23,7	15,8	14	7	6,2	0,8	11+11+7 29	242	3 „ 3 „ 1 „ 4 „
Sidney 1568 u. 1580 f.	72,2	16,8	11	24	19	14	4	9	1	10+13+16 39	442	1 „ 3 „ 1 „ 4 „
Bryskett nach 1586	68,2	27,7	4,1	33,3	16,9	14,4	3,6	7,7	3,1	9+13+6 28	195	2 „ 3 „ 1 „ 4 „
Drayton 1612 u. 1630	82,5	12	5,5	32,5	24,5	14,8	9	5,5	0,3	11+10+12 33	600	10 „ 3 „ 5 „ 4 „ 1 „ 5 „
Wordsworth 1800 [1])	(61,8)	(14,7)	(23,5)	(34)	(16)	(14,7)	—	—	— nicht	7+6+11 (22) [3])	68	1 „ 3 „ 1 „ 4 „
R. Browning 1872	51,2	22,8	26	21,8	15,4	28	4,2	16,4	7,4	11+14+18 43	500	4 „ 3 „ 1 „ 4 „ } [4])

1) Bei Surrey u. Wordsworth ist das Material zu gering für eine, wenn auch nur einigermassen bestimmte Prozentberechnung.

2) Bei diesen Zahlen ist Rücksicht zu nehmen auf die Menge der untersuchten Verse.

3) Dies ist die relativ höchste Formenzahl unter allen engl. Gedichten.

4) Beide Folgen sind nicht rein. Nur 17 v. 9 ff. = 3 mal reiner Typus 5.

falschen Pausenbrechung überragen Browning und Bryskett alle anderen bedeutend, man kann sie als diejenigen ansehen, welche die rhythmische Bewegung am freiesten behandelt haben.

Für die Frage nach der Monotonie geben die Prozentsätze der Zwei- und Dreiteilung ziemlich sicheren Aufschluss. Je mehr dreiteilige Verse eine Alexandrinerdichtung aufweist (häufige Pausenvermehrung bzw. Vierteilung kommt natürlich auch in Betracht), desto weniger monoton ist sie. Demnach ist am monotonsten Robert of Brunne, dann folgen Drayton, (Surrey), Sidney, (Wordsworth), Blenerhasset, Bryskett, Browning.

Am deutlichsten ist der höhere Rhythmus ausgeprägt bei Sidney und Browning; bei Drayton tritt er viel weniger klar hervor. Blenerhasset und Bryskett nehmen eine Mittelstellung ein, doch mehr nach Sidney und Browning als nach Drayton hinneigend. Bei Robert of Brunne kann von eigentlichem höheren Rhythmus kaum noch die Rede sein.

Die von den einzelnen Dichtern bevorzugten Typen sind: Blenerhasset: Typen 2, 4, 26; Sidney: Typen 2, 9, 10, 15, 19, 31, 39; Bryskett: Typen 5, 13, 15, 16, 20; Drayton: Typen 1, 2, 5, 11, 12, 13, 14, 26; Browning: Typen 5, 9, 13, 15, 16, 19, 20, 26, 31, 39, 41, 47. Alle übrigen Formen: 3, 6, 7, 8, 17, 18, 21—25, 27--30, 32—38, 40, 42—46, 48—50 treten in der ganzen englischen Alexandrinerdichtung nur sporadisch auf.

Da sich die parallel-rhythmischen Formen am leichtesten darbieten, sind sie auch am häufigsten. Die rein symmetrischen — ohne Parallelismus — kommen nur selten vor. Das gilt sowohl von den zwei- und vierteiligen als von den dreiteiligen Versen. Der aufsteigende Rhythmus — rein oder vorwiegend aufsteigend — ist weit beliebter als der absteigende, was jedenfalls mit dem aufsteigend-rhythmischen Bau der Sprache überhaupt zusammenhängt[1]). Auch ist sicher das Bestreben hier von Einfluss, die Reimsilbe — und fast alle Gedichte sind ja gereimt — auf einen besonders starken Ton zu legen.

---

1) Vgl. Zitelmann, p. 49.



Die unvollkommenen Formen mit Betonungs- und gewöhnlichem Pausenfehler (Pausenvermehrung) haben alle Dichter; die mit falscher Pausenbrechung finden sich zuerst bei Blenerhasset, dann bei allen folgenden Dichtern (nur bei Wordsworth kommt zufällig keine vor).

Die folgende Zusammenstellung zeigt, welche neuen Formen jeder Dichter aufweist: Robert of Brunne hat die Typen 1, 2, 4, 5, 6, 9, 10, 11, 12, 13, 21, 28, 30, 38. Bei Surrey kommen hinzu die Typen 15, 16, 31, 33, 41, 43; bei Blenerhasset die Typen 3, 7, 14, 19, 20, 22, 25, 26, 39, 44, 47; bei Sidney die Typen 17, 23, 24, 32, 34, 35, 36, 37, 40, 46, 50; bei Bryskett Typus 27; bei Drayton die Typen 48, 49; bei Wordsworth die Typen 42, 45; bei Browning die Typen 8, 18, 29.

Gemässheit zwischen Form und Inhalt kann fast allen Dichtern zugesprochen werden, besonders Browning im Lehrgedicht, Drayton und Blenerhasset im beschreibenden Gedicht. Sidneys und Brysketts Anwendung der sechsfüssigen Form im lyrischen Gedicht, Sidneys in den Sonetten, Brysketts in der Elegie, muss jedoch als bedenklich angesehen werden und sagt unserem Geschmack nur wenig zu[1].

Schlussbetrachtung.

In dem letzten Bande (19/20) der Jahresberichte für neuere deutsche Literaturgeschichte, pag. 603, spricht sich F. Saran über die Aufgabe der kritischen Versbetrachtung mit den Worten aus: „Rutz arbeitet mit Sievers und dem Referenten in einer Richtung, nämlich dem Ziele zu, ein poetisches Kunstwerk nach allen Seiten seiner akustischen Wirkung (Melodie, Rhythmus, Klangtypus, Klangfärbung, Tempo usw.) zu erfassen und die dürftige „Metrik“ alten Stiles in eine umfassende „Verslehre“, in eine „Versästhetik, umzuwandeln“.

1) Zu Sidney vgl. Drinkwater, Introduction to the Poems, p. 60.



Ehe die umfassende Versästhetik erscheinen kann, müssen natürlich ihre einzelnen Bestandteile nach jeder Richtung hin untersucht werden. Die vorliegende Studie soll ein Beitrag zum Kapitel „Rhythmus“ sein.

Als allgemeine Urteile ergeben sich mir aus der vorliegenden Untersuchung folgende Sätze:

Der jambische Sechsfüssler ist den Gesetzen des höheren Rhythmus unterworfen, dessen Einheit entweder der Doppeltakt oder der Tripeltakt bildet. Der historische Trimeter besteht aus drei solchen Doppeltakten, der historische Alexandriner im engeren Sinne entweder aus zwei Tripeltakten oder aus zwei Doppeltakten und zwei Einzeltakten. Im letzten Falle liegt Cäsurmangel vor, wenn die Doppeltakte als viertaktiges Mittelstück von zwei Einzeltakten eingerahmt werden, sodass die zwei Hemistichpausen länger als die Mittelpause sind. Aus den nach der rhythmischen Bewegung sich voneinander unterscheidenden Charakteren der rhythmischen Einheiten und ihren Kombinationen nach den Gesetzen der rhythmischen Nachahmung ergeben sich 50 Formen des höheren Rhythmus.

Zu den englischen Gedichten ist noch folgendes zu bemerken:

Typus 5 ist fast nie rein, sondern die dritte und sechste Hebung sind durchweg stärker betont als die erste und vierte, natürlich unter dem Einfluss der Pausen und des Reimes.

As shèe herself exténds (the mìdst which is decréed).
My màny goodly sítes when fírst I came to shówe.

Die Typen 1, 4, 5, 31, auch 11, 12, selbst 13 wirken, wenn mehrere von ihnen aufeinanderfolgen, eintönig. Die Typenfolgen 11+12, 2+5, 4+6 oder umgekehrt, sind gute Kombinationen, dazwischen mögen möglichst viel vier- und noch mehr dreiteilige Formen eingestreut werden; denn bei den vierteiligen Formen (ohne Cäsurbrechung) ist die Mittelpause ebenso der Haupteindruck als bei den zweiteiligen.

Solche Typenfolgen sind z. B.:

12+11,

On Nátures sweet repást, as healthfull sénses ledd,
Her giftes my stúdy was, her beáuties were my spórte.

Arc. p. 395, 40.



2+5,

O trip and skip, Elvire! Link arm in árm with me!
Like húsband and like wífe, togéther let us sée.

Fif. I, 1.

Of Samothéa lande, a lande, which whílom stood
An hónour to the wórld, while Hónour was their énde.

Arc. p. 395, 36.

Alle komplizierten Typen der Vierteilung (d. h. die nicht parallelen) und die ungleichmässigen der Dreiteilung vertragen absolut keinen Antagonismus, wohl die Typen 13 und 14.

Das rhythmische Wohlgefühl, dem bei vollem Bewusstsein einer festen, schönen Form jede Monotonie eine Beleidigung bedeutet, ist sehr schwer durch iambisch-sechsfüssige Verse hervorzuzaubern. Dass es jedoch einigen deutschen Dichtern der neueren Zeit gelungen ist, hier und da die gefährlichen Klippen ganz zu vermeiden, hoffe ich bald in einer rhythmischen Darstellung der deutschen Alexandrinerdichtung als Fortsetzung und Ergänzung dieser Studie darzutun.

Literaturverzeichnis.

Abbott, E. A., A Shakespearian Grammar. 1897.

Alden, R. M., English Verse. 1904.

Behn, S., Der deutsche Rhythmus und sein eigenes Gesetz. Strassburg. 1912.

Bellermann, L., Die stilistische Gliederung des Pentameters bei Schiller, Euphorion XII, 516.

Benedix, R., Die Lehre vom mündlichen Vortrage. Cöln. 1852.

Borinski, K., Die Poetik der Renaissance. 1886.

Brooke, S. A., The Poetry of Robert Browning. London. 1903.

Browning, R., Poetical Works. London. 1904. Smith, Elder & Co.

Brücke, E., Die physiologischen Grundlagen der neuhochdeutschen Verskunst. 1871.

Drayton, M., Minor Poems of M. Dr., ed. Brett. Oxon. 1907.

— Polyolbion I und XIII, in Morleys Sketches of Longer Works in English Verse and Prose, London o. J., bei Cassel.

Freiligrath, F., Werke, ed. Schwering, zitiert Freiligrath.

Fuhr, K., Die Metrik des westgermanischen Allitterationsverses. 1892.

Goethe, J. W., Werke, ed. K. Heinemann, zitiert Goethe.

Guest, E., A History of English Rhythms. L. 1838. 2 vols., zitiert Guest.

Günther, J. Chr., Gedichte, ed. Litzmann; bei Reclam.

Heine, H., Werke, ed. E. Elster.

Herder, J. H., Werke, ed. B. Suphan.

Heusler, A., Zur Geschichte der altdeutschen Verskunst. 1891.

Kaluza, M., Englische Metrik in historischer Entwicklung. 1909, zitiert Kaluza.

Kauffmann, F., Deutsche Metrik. 1897.

König, G., Der Vers in Shakespeares Dramen. 1888.

Körting, G., Grundriss der Geschichte der englischen Literatur. 1910.

Lang, C., Zur Lehre von dem Zusammenhang der Wortfolge mit dem Tonfall. Zeitschrift für den deutschen Unterricht XII (1898), 464 ff.

Lessing, G. E., Werke, ed. Muncker.

Mätzner, E., Altenglische Sprachproben I.

Mehring, S., Deutsche Verslehre; bei Reclam.

Meumann, E., Untersuchungen zur Psychologie und Ästhetik des Rhythmus. Wundts Philosoph. Stud. X. 1894, zitiert Meumann.

Minckwitz, J., Lehrbuch der deutschen Verskunst oder Prosodie und Metrik. 6. Aufl. 1878.



Minor, J., Neuhochdeutsche Metrik. 2. Aufl. 1902, zitiert Minor.
Derselbe, Metrische Studien, in German.-Roman. Monatsschr. III (1911), Heft 8/9, p. 417 ff.

Mirror for Magistrates, ed. Haslewood. Lond. 1815. 2 vols.

Paul, H., Deutsche Metrik. Pauls Grundriss, II. Bd., 2. Abteil. 1905.

Phillips, A. E., Zur Theorie des neuhochdeutschen Rhythmus. 1879.

Reimer, H., Der Vers in Shakespeares nicht dramatischen Werken. 1908.

Rückert, F., Werke; bei Max Hesse.

Saintsbury, G., A History of English Prosody. 3 vols. 1906—1910, zitiert Saintsbury.
Derselbe, Dryden; in Morleys English Men of Letters.

Saran, F., Rezension Zitelmanns, im Jahresber. f. neuere deutsche Literaturgesch., Bd. 17/18, p. 596.
Derselbe, Rezensionen, ebda., Bd. 19/20, p. 603.
Derselbe, Der Rhythmus des französischen Verses. 1904.
Derselbe, Deutsche Verslehre. 1907.

Seemüller, W., Rezension von Schmeckebiers Deutscher Verslehre, in Zeitschr. f. österreich. Gymnasien. 40. Heft 8/9.

Schiller, F., Briefwechsel mit Goethe; bei Cotta.

Schipper, J., Englische Metrik. 3 Bde. 1881—88, zitiert Schipper.
Derselbe, Englische Metrik, in Pauls Grundriss. 1905.

Shakespeare, W., Works. Globe Ed.

Sidney, Ph., The Poems of Sir Phil. S., ed. J. Drinkwater.
Derselbe, The Countesse of Pembrokes Arcadia, ed. A. Feuillerat. 1912.

Sievers, E., Metrische Studien I, 1901.
Derselbe, Zur Rhythmik und Melodik des neuhochdeutschen Sprechverses. Verhandl. d. 42. Vers. deutscher Philol. u. Schulm. in Wien. 1893, p. 370 ff.
Derselbe, Die Entstehung des deutschen Reimverses. Pauls u. Braunes Beitr. XIII, 121 ff.
Derselbe, Über Sprachmelodisches in der deutschen Dichtung. Rektoratsrede, Leipzig. 1901.
Derselbe, Rhythmisch-melodische Studien. Heidelb. 1912.

Skeat, W. W., The Complete Works of Geoffrey Chaucer. Band I. Oxf. 1894.

Spenser, E., Works, ed. Morris. Globe Ed.

Stolte, E., Metrische Studien über das deutsche Volkslied. Crefelder Schulprogramm. 1882—83.

Stowasser, J. M., Griechenlyrik und Römerlyrik in deutsche Verse übertragen. 2 Bde. Heidelberg o. J., zitiert Stow.

Surrey, The Works of H. Howard, Earl of S., ed. Nott. Lond. 1815.

Sweet, H., A Primer of Spoken English. Oxf. 1906.

Trautmann, M., Abriss der altenglischen Verslehre. Bonner Beitr. zur Anglistik, Heft 17.

Vandaele, H., La coupe dans le vers français de douze syllabes. Mod. Lang. Teaching VII. Nr. 4/5. 1911, zitiert Vandaele.



Viehoff, H., Der Alexandriner, mit besonderer Rücksicht auf seinen Gebrauch im Deutschen. Trierer Schulprogr. 1859, zitiert Viehoff.

Wagner, R., Die Meistersinger von Nürnberg.

Ward, A. W. und Waller, A. R., The Cambridge History of English Literature IV.


Western, A., On Sentence-Rhythm and Word-Order in Modern English. 1908.


Wordsworth, W., Poetical Works. Oxf. 1909.

Wülker, E., Geschichte der englischen Literatur. 2. Aufl 1907.

Zitelmann, E., Der Rhythmus des fünffüssigen Jambus. 1907, zitiert Zitelmann.

Zupitza, J., Alt- und mittelenglisches Übungsbuch, bearbeitet von J. Schipper. 8. Auflage. 1907.


G.E. STECHERT
& Co.
NEW YORK



UNIVERSITY OF MINNESOTA
walt,cls heft 9-10
Bonner studien zur Englischen philologie
3 1951 000 730 532 D